This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.

+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.

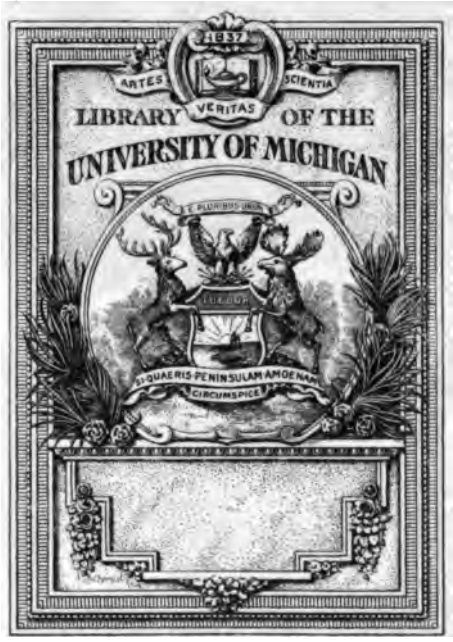
+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.

+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.

B 857,885


1837
ARTES
VERITAS
SCIENTIA
LIBRARY OF THE
UNIVERSITY OF MICHIGAN
SI QUAERIS PENINSULAM AMOENAM
CIRCUMSPICE

3.2.1.7—
880.5-6
S35

Die

Kunstformen

der griechischen Poesie

und ihre Bedeutung.

Vierter Band.

GENERAL LIBRARY
University of
MICHIGAN

GRIECHISCHE METRIK

VON

Dr. J. H. HEINRICH SCHMIDT.

LEIPZIG,
VERLAG VON F. C. W. VOGEL.
1872.

Vorwort.

Fast mit einem Gefühle der Wehmuth übergebe ich hiermit dem gelehrten Publikum den Schlussband eines Werkes, welches zwar mehr wie vier Jahre lang fast unerhörte Anstrengungen neben den immer mit Neigung gepflegten Berufsarbeiten erforderte, nachdem schon lange vorher die Vorarbeiten soweit abgerundet waren, dass ich von Anfang an das ganze Gebiet zu übersehen vermochte, welches aber trotzdem mir die schönsten Genüsse und Freuden bereitet hat. Denn mehr wie ich hoffen und erwarten durfte, wurde das angestrebte Ziel erreicht; ich wüsste nicht, ob ich jetzt durch den vollständigen Ueberblick besser erreichen könnte, was die Frische der Begeisterung ermöglichte, als es noch galt, eine fast unendliche Menge von Hindernissen erst zu überwinden. Was aber noch zu leisten ist, das wird besser einer späteren Zeit, vielleicht auch frischen Kräften vorbehalten bleiben. — Noch angenehmer berührte mich während dieser ganzen Periode einer scheinbar nicht endenden Arbeit das Wohlwollen, welches meinen Bemühungen in so reichem Masse zu Theil wurde.

Es ist meinem Herzen Bedürfniss, zuerst dem edlen Manne, der mein grosses und schwieriges Unternehmen nicht nur von Anfang an durch seinen Rath förderte, sondern dem Werke auch zuerst durch seine Anerkennung Eingang verschaffte, hier meinen tiefgefühlten Dank auch öffentlich zu bekunden. Vielleicht haben Wenige es geahnt, dass es mir nicht vergönnt gewesen ist, der Schüler von K. Lehrs zu sein; auch habe ich bis jetzt noch nicht das Glück gehabt meinen väterlichen Wohlthäter von Angesicht zu Angesicht zu sehen. Es war ein völlig unbekannter junger Mann, den Liebe zur Sache noch dann veranlasste, als Studiosus der Philologie sich immatriculiren zu lassen, wann andere bereits längst im Amte sind, dessen der hochverehrte Meister sich mit Wärme, ja Selbstverleugnung annahm. Und in dem, was ich dem verehrten Meister als Probe meiner Studien vorzulegen wagte, war nicht einmal eine Andeutung vorhanden, dass ich seine wichtigen bahnbrechenden Forschungen auf metrischem Gebiete mir zu eigen gemacht hatte. Man wird selbst im ersten Bande der Kunstformen kaum eine Spur hiervon entdecken. Jene warme und aufopfernde Anerkennung wurde also dem völlig Fremden und ebenso Unbekannten gezollt von einem Manne, der von den eigenen Leistungen ganz absah, um denjenigen zu unterstützen, der möglicherweise gerade die wichtigsten eigenen Entdeckungen in einem bestimmten Zweige der Wissenschaft anzufeinden sich anschicken konnte, wie eine Erfahrung an einem Andern lehren musste.

Schönere Lebenserfahrungen sind wahrlich nicht denkbar, als eine so reine Uneigennützigkeit, wie sie leider so selten auf dem Gebiete wissenschaftlicher Forschung ist, an sich erfahren zu haben. Und eben desshalb scheide ich mit Wehmuth von der mir so lieb gewordenen Arbeit. Und noch von vielen Seiten wurden mir die reichsten Beweise des Wohlwollens und herzlicher Theilnahme, während gleichzeitig sich die Anzeichen mehrten, wie rasch der Einfluss

des erst zum Theil veröffentlichten Werkes stieg. Mögen alle diese wohlwollenden Gönner und Freunde, die mir fast nur durch Wort und Schrift bekannt wurden, sich meines tiefgefühlten Dankes versichert halten.

Dass meinen Arbeiten auch Feinde entstehen würden, war vorauszusehen; betrübend nur war es, dass diese, in dem Unvermögen, auch nur an einem einzigen meiner Lehrsätze rütteln zu können, sich zu so hämischen Angriffen fortreissen liessen. Ich könnte dem Leser ein Bild entrollen von diesen Entstellungen und Unwahrheiten, zu denen man seine Zuflucht nahm, um überhaupt nur irgend etwas gegen mich vorbringen zu können. Doch wozu diese Nachtseiten aufdecken? Es werden ja ohnehin jene Unversöhnbaren sich sagen müssen, dass auf die Dauer noch immer die Thaten über die Phrasen triumphirt haben; dass die Welt noch lange nicht verfinstert ist, wenn irgend ein deutscher Gelehrter seine Augen zudrückt. Meine Gegner haben vor mir nichts voraus, als eine krasse Ignoranz. Unvermögend, in eine lebendige und tief innerliche Wissenschaft einzudringen; ohne die Befähigung, eine hohe und ideale Kunst zu begreifen; und nicht einmal im Stande, das grosse Gebiet der äusseren Erscheinungen unter einem einheitlichen Gesichtspunkte zu erfassen, folgen sie alle einseitigen persönlichen und unbegründeten Meinungen und suchen durch Schimpfen, Verleumdungen und die offenbarsten Entstellungen bei Urtheilslosen oder bei Anfängern gegen mich zu wirken.

Ich habe leider mich gezwungen gesehen, auf die verderbliche Wirksamkeit dieser wissenschaftlichen Herostraten wiederholt hinzudeuten. Wie konnte mir das erspart bleiben? Zum ersten Male ist nun eine Wissenschaft der Metrik gegründet, die befähigt ist, als ein höchst bedeutender Factor für die culturgeschichtliche Entwicklung zu wirken; so viele Herzen jubeln, Licht und Klarheit zu finden, wo bisher Nebel und Finsterniss herrschten: und nun sollte

sich nicht die Eigenliebe derer regen, die mit einem Male die Hohlheit ihrer aus Phrasen erwachsenen Lehrgebäude erkennen? Auch darf man wohl nicht ausser Acht lassen, dass es jenen Herren so sauren Schweiss gekostet hat, die bisherigen Regeln zu lernen; und da sollten sie freudig, nachdem sie meist in Folge ihres Fleisses den ersehnten Zutritt zum Katheder gefunden haben, die neue Wahrheit anerkennen und ihre bisherige Verblendung eingestehen? Und nebenbei: jene süsse Lust, ein Feld zu wissen, wo es gestattet ist, jede beliebige Ansicht litterarisch verwerthen zu können, weil ja doch niemand aus und ein weiss! Denn man wird doch das nicht eine neue Beobachtung nennen, dass so Viele nicht arbeiten der Wissenschaft zu Liebe, sondern der eigenen *gloire* wegen?! So gilt denn jeder, der Licht und Ordnung bringt, als Todfeind.

Ich verdenke ferner Männern wie *W. Brambach* und *W. Christ* es nicht, wenn sie in respectlosen persönlichen Angriffen sich gegen einen einfachen Gymnasiallehrer ergehen, welcher seinerseits es sehr wohl einsieht und zu würdigen weiss, dass er auf eine officielle Anerkennung nicht rechnen darf, ehe die jetzige Jugend, die zu besserer Einsicht sich bildet, seine Sache in die Hand nehmen wird. Denn wahrlich, es erfordert die neue Metrik frische jugendliche Kraft und ausharrendes Studium, ehe sie vollkommen und in allen ihren Consequenzen wird begriffen werden. Wie ich aber mit Liebe und Befriedigung meine pädagogische Thätigkeit weiter verfolge, so vertraue ich auch fest darauf, dass die jetzige studirende Jugend sich mit immer grösserer Lust der Sache bemächtigen werde, trotz der Verhüllungen ihrer Professoren; und ich sehe daher mit Gleichmuth der weiteren Entwicklung entgegen. — Beiläufig muss ich eine Ansicht bekämpfen, die leicht sich geltend machen könnte. Man könnte an ein förmliches Complot der Herren v. *Leutsch*, W. *Christ*, W. *Brambach* u. s. w. denken, durch möglichst ungeschickte Angriffe

meiner Sache einen raschen und glänzenden Sieg zu verschaffen und man hat hieran oft gedacht; aber eine so edle Selbstaufopferung, an die ich wirklich zuweilen selbst glauben möchte, ist mir doch unwahrscheinlich; und hier muss ich zu meinem Bedauern eine mehr pessimistische Lebensanschauung als einzig berechtigt zugestehen.

Wie sehr aber ein gesundes Urtheil sich immer mehr Bahn bricht, das durfte ich an verschiedenen eben so anspruchlosen wie bedeutenden und hoffentlich erfolgreichen Arbeiten, die endlich hervorgetreten sind, erkennen. Während ich diesen letzten Band vorbereitete, kam mir zuerst die interessante Schrift von A. Ludwich zu Händen, welche ich § 19, 6 besprochen habe, und welche die angenehme Hoffnung erweckt, der Verfasser, der allein hierzu die nöthigen umfangreichen Vorarbeiten und die richtige Einsicht zu gleicher Zeit zu besitzen scheint, werde seine Aufgabe weiter verfolgen und in einem grösseren Werke uns ein noch umfangreicheres Bild der Technik des antiken Hexameters, seiner späteren Entwicklung und seiner Theorie bei den alexandrinischen und nachalexandrinischen Dichtern entrollen. — Eben so freudig durfte ich E. Brückes lehrreiches Werk über die deutsche Metrik, das ich wiederholt zu erwähnen Gelegenheit fand, begrüssen. Und wiederum zeigten die Abhandlungen von R. Arnoldt über den Vortrag verschiedener Wechselgesänge bei Aristophanes, welcher Reichthum heilbringender Ideen aus einer einzigen Schule, welche ich nicht nöthig habe zu nennen, an des Reiches östlicher Grenzmark erblühen konnte. Möge der junge Gelehrte, dem bereits so Treffliches gelungen ist, auf der einmal beschrittenen Bahn fortfahren, und möge er darauf vertrauen, dass die schönen Thatsachen, die er für die Wissenschaft gefördert hat, selbst nicht durch die Inhumanität jener Gelehrten, die im breiten Strome der goldenen Mittelmässigkeit fortschwimmen, wegzudisputiren sein werden! — Und meine persönliche Genugthuung darf ich

denn auch nicht verhehlen über die Schulausgaben sophokleïscher Dramen, in welchen G. Wolff zuerst meine Constituirungen zum Theil eingeführt, daneben aber so manches tüchtige Resultat gefördert hat. Ich hoffe, dass dieser eben so umsichtige Gelehrte wie ausdauernde Arbeiter noch zu einer näheren Uebereinstimmung mit meinen Schemen, die seine Verdienste nicht berühren, gelangen wird.

So wird es denn allmälig Licht, das selbst von einigem nächtlichen Gevögel nicht wird verdeckt werden können.

Man hat hie und da, ja vielfältig in mir einen in der modernen Musik Geschulten zu erkennen geglaubt. Dies ist ein Irrthum, den keiner meiner persönlichen Bekannten theilt. Wohl wirken auf mich musikalische Productionen, mein höchster Genuss, mächtig ein: doch kann ich nur mit dem Gehöre ihnen folgen und weder selbst schaffen, noch auch irgend Schwieriges bei meinem Mangel an Technik ausüben. Für meine metrischen Studien stand mir also nichts als ein erst merkwürdig spät entwickeltes musikalisches Gehör, das sich oft bis zu übermässiger Empfindlichkeit gesteigert zeigte, zur Verfügung. Und bald erkannte ich den Segen, der darin lag, keine speciellen Kenntnisse in der modernen Musik und folglich auch keine scharf ausgeprägten Vorurtheile zu besitzen. So nämlich erwuchsen alle meine Thesen aus der lebendigen Auffassung der antiken Facta. Ob in unserer Musik Analoges sei, war mir vollkommen gleichgültig, nur jene antiken Formen übten volle Anziehungskraft auf mich. Und ich will gestehen, dass es eine Zeit gab, wo die Oresteia als Oper mir lebendig im Bewusstsein war (man sehe den zweiten Band der Kunstformen), wo jene wunderbar schönen Melodien selbst bis in die Träume mir anklangen. Es mangelte die Zeit, die Tonreihen in Noten zu fixiren, auch war mir damals nicht einmal ein Klavier, auf dem ich wohl

Leichtes zu versuchen pflege, zugänglich. Somit erstarb Alles wieder unter der Wucht nicht ruhender neuer Arbeit. Und späterhin habe ich ungern mit Musikern Ideen ausgetauscht, theils weil ich fühlte, wie fremd ihnen das Antike sein musste, theils weil ich fürchtete, unbewusst mir moderne Anschauungen so anzueignen. Es sind erst einige Wochen her, als schon die zu Ende geführte Metrik nicht mehr in meinen Händen war, dass ich ohne jene Gefahr meinem liebenswürdigen Collegen, Herrn Adolf Möller, der am Gymnasium den Gesangunterricht leitet, mich glaubte offenbaren zu können.

Hier war mir eine ausserordentliche Ueberraschung vorbehalten. Nach einer einzigen kurzen Besprechung erklärte Herr A. Möller sich einverstanden gerade mit den schwierigsten von der modernen Art am meisten abweichenden Verhältnissen. Eine einmalige singende Recitation selbst einer dochmischen Strophe überzeugte ihn von der Verwendbarkeit dieses merkwürdigen und schwierigen Rhythmus auch in unserer Musik, ja bald, nach einigen Tagen theilte er mir mit, dass er diesen Rhythmus für ausserordentlich wirkungsvoll halte. Ich bat um eine kleine Composition, als Probe das Schema von Soph. El. II Ep. mittheilend. Sie fiel ganz in antikem Geiste aus. Herr A. Möller, zugleich genau den Text berücksichtigend, zeigte mir, dass das philologisch Erschlossene auch von Seite eines wahrhaft befähigten und die eigenthümliche Schwierigkeit der Aufgabe erkennenden Musikers, sobald er geneigt war, der modernen Befangenheit zu entsagen, von Silbe zu Silbe nicht verschieden aufgefasst werden konnte. Ich durfte jetzt eine der schwierigsten Aufgaben, die möglich ist, stellen, nämlich eine Composition jenes herrlichen Wechselgesanges, Ag. V, über die ich schon in der Eurhythmie (S. 143 sq.) und in der Compositionslehre von verschiedenen Standpunkten aus gesprochen hatte. Mein Schema hatte durch die bisherigen Erfahrungen einige kleine Aende-

rungen erhalten. Aus einer kurzen mündlichen Besprechug erwuchs eine genügende Orientirung. Und jetzt darf ich dem gelehrten philologischen, wie dem musikalischen Publicum eine Composition vorlegen, die sicher nicht verfehlen wird, den Werth der antiken Musik deutlich zu machen. Denn an dieser herrlich gelungenen Arbeit ist jede Zeile antik; Rhythmus und Tonart, Inhalt und Wortlaut durchdringen sich auf das innigste und vereinen sich zu einem packenden Ganzen.

Ich gebe beide Compositionen als Anhang. Sie werden zeigen, von welcher Seite aus die moderne Musik ihre Regeneration erwarten darf. Denn besässen wir einmal in dieser Weise die ganze Orestie oder irgend eine Einzeloper des Aeschylus: wahrlich, man würde erkennen, welche ganz neuen und doch so einfachen Mittel auch uns noch zur Verfügung stehen im Gegensatz zu unserer alles Mass überschreitenden Ueberkünstelung, die alle höhere Bedeutung der Kunst zu rauben droht. Und eine ähnliche Probe durfte billigerweise am Schlusse der Kunstformen gefordert werden; ohne sie wäre vielleicht für die Majorität der Leser und gerade für diejenigen, die den musikalischen Massstab anzulegen verstehen, vieles ein Räthsel geblieben. Nun aber folge man einmal in der Composition den scheinbar wirren Rhythmen (sie finden sich so verwickelt nirgends wieder): da wird man begreifen, was diese metrischen Schemen besagen!

Ich habe Einiges zu bemerken. Auch die antiken Tonarten waren sicher jener Volubilität fähig, die Herr A. Möller hier entwickelt hat. Denn uns haben keine tüchtigen contemporären Praktiker darüber Nachrichten hinterlassen, sondern Philosophen und Rhetoren, welche ihre Schüler anleiten wollten, nicht tüchtige ausübende Musiker zu werden, sondern über den Gegenstand sprechen zu können. Sie hätten sonst in ihren Anleitungen wahrlich musikalische Proben, d. h. componirte Gesänge zu geben gehabt. Denn

ohne diese kann man nichts als inhaltlose Phrasen lernen. Und aus jener Methode kommen die Darstellungen der scheinbaren „Techniker“ der Tonarten als unabänderlicher Distanzenreihen. Ein Kind aber kann einsehen, dass das was Plato, Herakleides und Aristoteles über die Tonarten sagen, nur auf Melodien von bestimmtem Ethos zu beziehen sei, nicht auf unabänderliche Tonfolgen. Auch wir sprechen freilich beispielsweise speciell von einer Composition in A-Moll, wollen aber wahrlich nicht damit sagen, dass nicht Partien in C-Dur u. dgl. übergehen können. Und so sind die Definitionen der dorischen, jonischen und anderen Tonarten entstanden, dass man die diesen hauptsächlich eigenthümlichen Distanzverhältnisse als das Typische in den Vordergrund stellte. Dass aber in der Praxis auch die Tonarten häufig in Partien derselben Composition wechselten, erzählen uns ja die Alten selbst. — Die in den nächsten Takt übergezogene Note in dem Ausruf Ἄπολλον in in Ag. V α und β habe ich öfter als im Griechischen nicht zulässig erklärt. Aber zugleich habe ich mehrfach den Mangel selbst eines bestimmten Taktes in diesem einzigen Strophenpaar (sonst nirgends! cf. Eurh. S. 143 etc.) angedeutet; und schliesslich hat doch die Ueberzeugung gesiegt, dass in einem vereinzelt stehenden, von hohem Pathos getragenen Ausrufe auch sonst vermiedenes vorkommen könne. Auch hieran hat mein Urtheil dem des Herrn A. Möller, welcher ohne Andeutung von meiner Seite dasselbe fand, als ich noch nicht so zu notiren gewagt hatte, begegnet. Ich habe übrigens öfter diesen Charakter von Ausrufen der Art hervorgehoben, z. B. Comp. § 40, 2. — Endlich habe ich über die Fermaten zu bemerken, dass dieselben jedesmal den Schluss des Verses bezeichnen. Man wird sie, wie man Metr. § 16 lernen kann, ohne Beeinträchtigung der Melodie je nach dem persönlichen Gefühle auch hie und da unterdrücken dürfen; doch beachte man, dass in Str. ζ′, für die zweimal je 3 Monopodien, je 1 doch-

mischer Trimeter besser zu notiren ist. Der Componist hat Solo- und mehrstimmigen Chorgesang unterschieden; will man in einem Wechselgesang dieser Art lieber an Vortrag durch den Koryphäos denken, so ändert dies nichts an der Composition. — In der Notirung ist Alles auf grösstmögliche Raumersparung berechnet. Daher ist in den Solopartien ein Theil der Klavierbegleitung in dasselbe Liniensystem mit den Vocalnoten gezogen. Die Trimeter, die im Wechselgesange bald als recitativ bald als melodramatisch aufzufassen sind, sind nur da ausgeschrieben, wo der Zusammenhang des Textes ohne sie zu sehr unterbrochen worden wäre.

Somit übergebe ich diese schönen Compositionen mit dem herzlichsten Danke gegen den Componisten, der für weitere Ausführungen in liebenswürdigster Uneigennützigkeit seine Hülfe zugesagt hat, dem Publikum mit der sichern Erwartung, dass diese ersten gelungenen Versuche, antike Gesänge in echt antiker Form zu componiren, ihrer bald mehrere im Gefolge haben werden. Ich habe mit Fleiss das von der modernen Art am meisten Abweichende gewählt, um gerade daran zu zeigen, dass jene Rhythmen auch für uns verwendbar und von hohem Werthe sind. Vielleicht dringt Herr A. Möller nun allmälig bis zur Composition der ganzen Oresteia durch, deren Motive seinen vollen Beifall finden.

Und somit scheide ich denn von einer Arbeit, [illegible] jahrelang meine Freude und Erholung gewesen ist, trotzdem sie dennoch zuweilen fast die physische Kraft brechen zu wollen schien. Ich durfte, bei der ausserordentlich regen Theilnahme so vieler, die Arbeit nicht auf einen Zeitraum vieler Jahre vertheilen, wo freilich die einzelnen Bände besser hätten auswirken können; aber gerade der ernste

Wille wird jetzt, nachdem alle wichtigen Seiten erschlossen sind, desto leichter eindringen. Ich werde auch ferner mit Theilnahme dieser Wissenschaft folgen und ein eben so wohlwollendes Vorurtheil fremder ehrlicher Arbeit entgegenbringen, wie ich bereit bin, die Angriffe übelwollender in rücksichtslosester Form zurückzuweisen. Denn man soll mir nicht einbilden, dass jede neue Entdeckung nothwendig unmoralische Angriffe erdulden müsse. Ich habe nicht mit Begeisterung gearbeitet, um mich geschmäht und verlästert zu sehen und moralisch abzustumpfen. Ich habe vielmehr das gute Recht zu fordern, dass nur diejenigen tadeln, die ihren Tadel durch Thatsachen zu begründen verstehen.

Uebrigens werde ich jetzt die versprochene griechische Synonymik, die ich seit vielen Jahren vorbereite, in ernste Arbeit nehmen. So oft mir freilich der dringende Wunsch ausgesprochen wurde, dieses grosse und so nothwendige Werk, das ohne Vorgänger ist, zu beginnen, so gering war bis jetzt die thatsächliche Unterstützung. Nur in meinem ehemaligen Schüler Ferdinand Tönnies, der seine freundschaftliche Gesinnung mir bei seinem Abgange auf die Universität (seit Ostern d. J.) bewahrt hat, ist mir ein Mitarbeiter entstanden, der mit dem klarsten Urtheile und einem schon jetzt reifen Verständnisse, der Sache das höchste Interesse entgegenträgt und dem es zugleich nicht an Arbeitskraft und Ausdauer fehlt. Mein junger Freund liefert den schlagenden Beweis, wie leicht es wäre, die sich eben heranbildende Jugend für wahrhaft fruchtbringende Studien zu gewinnen, wollte man nur ihre Aufmerksamkeit auf das richten, was wahrhaft noththut und einem unfruchtbaren formelhaften Scheinwissen mehr und mehr entsagen. Habe ich doch bei dieser Jugend auch in der Poetik eine Fähigkeit des Verständnisses gefunden, wie sie so vielen der „Wissenden“ gänzlich zu fehlen scheint.

Ich werde in einem streng wissenschaftlichen Werke von etwa zwei starken Bänden die Methodik und

Topik meiner synonymischen Forschung entwickeln und dann alle hervorragenden synonymischen Gruppen ausführlich und eingehend behandeln. Ein praktisches Werk dann soll darlegen, was für das Verständniss der classischen Schriftsteller, ihre Kritik u. s. w. und des Geistes der Sprache durch die Synonymik geleistet wird. Ich werde zu diesem Zwecke einen ausführlichen, nur hierauf und auf die Tropologie (über die ich später ein ähnliches Werk veröffentliche) bezüglichen Commentar zum König Oedipus herausgeben und darin zeigen, wie gerade die dunkelsten Stellen Licht erhalten, bei denen man meistens ein decentes Schweigen zu beobachten pflegt. Endlich soll ein popularisirendes Buch, ein Leitfaden, der die wichtigsten griechischen Synonyma mit den entsprechenden lateinischen vergleicht und für die Oberklassen der Gymnasien wie für angehende Philologen bestimmt ist, folgen. In ihm soll nichts wissenschaftlich begründet werden, da man zu diesem Zwecke auf das erste Werk recurriren kann; vielmehr werden nur einige wenige Belege gegeben, welche einen klaren Einblick gestatten. Somit werde ich auch in diesem Unternehmen, dessen Riesengrösse ich nicht verkenne, die streng wissenschaftliche Forschung mit unmittelbarer praktischer Anwendung combiniren und zugleich für Popularisirung sorgen. Dieses Verfahren haben auch die Kunstformen innegehalten, wo die systematischen Theile, die praktischen Ausführungen an den Chorliedern und der Leitfaden für alle drei Zwecke sorgen. Und ähnlich wieder wird das tropologische Werk, das eine lebendige Darstellung griechischer Denkweise geben soll, eingerichtet werden. Denn ich hasse alles abstracte, das nicht unmittelbar zu wirken befähigt ist in demselben Grade, wie ich dilettantische Experimente ohne wissenschaftlichen Hintergrund verabscheue. Durch eine lange Reihe von Jahren haben sich die Vorarbeiten angehäuft, so dass ich, sobald einmal dieselben abgerundet sind, schnell die einzelnen Bände ediren kann

Man wird sich erinnern, wie sorgfältig ich mich gehütet habe, mit kleinen Abhandlungen zu Tage zu treten; es geschah, um die grösseren Arbeiten ruhig ausreifen lassen zu können und nicht gezwungen zu sein, zu oft entweder ephemere Einfälle widerrufen, oder auch mich in Vorurtheile verrennen zu müssen. Denn meinen Namen irgend genannt zu sehen, ist mir stets gleichgültig gewesen; und ein solches Jagen nach persönlicher *gloire* lohnt für einen vernünftigen Menschen auch nicht die Mühe.

Ich habe noch auf eine Eigenthümlichkeit des gegenwärtigen Bandes aufmerksam zu machen. Ich bin gezwungen gewesen, bei der grossen Neuheit der von mir aufgestellten Theorien sehr wichtige Theile derselben selbst (ipse) so lange zu ignoriren, bis der betreffende Paragraph sie absolvirt hatte. Denn sonst würde man mir nicht haben folgen können. Es wird dies freilich hin und wieder auffällig sein, war aber unvermeidbar. Am auffälligsten wird dies hinsichtlich des Digamma sein, wo ich zunächst den bisherigen Ansichten als einer landläufigen Ueberzeugung folgte, bis die Stelle kam, wo ich eine neue wissenschaftliche Auffassung begründete. So steht noch Seite 161 oben ἐρρίγησαν, während schon unten gezeigt ist, dass man nur καταϜριγηλά und folglich auch ἐϜρίγησαν schreiben dürfte; das sonst bereits eingebüsste Digamma hatte sich also noch nach dem Augment und in Composition gehalten: eine Erscheinung, wofür viele Analoga vorliegen.

Ich hätte manche neue Ansicht gern ausführlicher begründet, hätte mich dann aber in eine Unmasse von fremden Gegenständen vertiefen müssen. Alles aber, was im Systeme durchaus nothwendig ist, alle Hauptsachen sind so ausführlich begründet, wie irgend möglich. Meine Gegner also, denen das Buch doch wenig Ruhe lassen wird,

werden nun daran gehen, Nebensachen, die auf das ganze System keinen Einfluss üben, anzugreifen; und sie werden es in der Weise thun, dass sie sich auf landläufige Vorurtheile stützen, ob dieselben beweisbar sind oder nicht. Glückauf!

Meine metrische Ausgabe Pindars ist so gut wie vollendet und wird, wie ich hoffe, in nicht zu später Zeit der Presse übergeben werden können.

Husum, im August 1872.

Dr. J. H. Heinrich Schmidt.

Inhalt.

Seite

Einleitung 1

Erstes Buch: **Lautlehre.** Verwendung der sprachlichen Momente in der musikalischen Composition.

§ 1. Sprache und Schrift 17
2. Die Vocal-Articulation 39
3. Die Quantität 46
4. Consonantenverdopplung und Ersatzdehnung 70
5. Wortschluss und Elision 80
6. Die Hauchlaute und der Hiatus 114
7. Abweichungen scheinbar aus rhythmischem Zwang 147
8. Rückblicke auf Homer. Das Digamma 168
9. Accent und Ictus 184
10. Der Wort-Accent als Takt-Ictus 210
11. Die sogenannten irrationalen Silben 231

Zweites Buch: **Formenlehre.** Identität bestimmter metrischer und rhythmischer Abschnitte.

12. Die rhythmische Declamation 249
13. Aeussere Kennzeichen der Taktarten 273
14. Verwandte Rhythmen; Uebergangsthemata 293
15. Begrenzung der rhythmischen Sätze 314
16. Die Verspausen vom metrischen Standpunkte 334
17. Die Verseinschnitte 386
18. Einschnitte in den Takten 425
19. Veränderliche Sätze und Takte 439
20. Die seltneren dorischen Sätze 477

Seite

§ 21. Die Päonen bei Pindar 497
22. Die eigentlichen Dochmien 509

Drittes Buch: **Syntax.** Der Rhythmus in Uebereinstimmung mit dem Inhalte und Gedankengange der Dichtungen.

23. Uebereinstimmung von Wort, Rhythmus und Melodie . . . 538
24. Ethos des dorischen und logaödischen Rhythmus bei Pindar 549
25. Ethos der Rhythmen bei den Tragikern 571
26. Ethos hervorragender Sätze 586
27. Der griechische Reim 603
28. Die sogenannte Terpandrische Composition 636
29. Verfall der classischen Kunst 662

Anhang: Ag. V und Soph. El. II Ep. in antiken Rhythmen componirt von Adolf Möller 667

Berichtigungen.

Seite 64, Zeile 3 v. o. Statt πνευματικός, ein Beispiel, das in den nächsten Absatz gehört, waren solche Wörter wie κμητός, τμητός u. dgl. anzuziehen.

S. 209, Z. 3 lies: Tonzeichen) aussprechen.

S. 392, Z. 13 und 14 sind die Wörter Cäsur und Diäresis verwechselt.

Andere, nicht zahlreiche leichte Versehen, wie ein gelegentlich fehlendes Komma, wird man leicht verbessern können.

Einleitung.

Die Wissenschaft der Rhythmik, einer mit der Mathematik in entfernter Beziehung stehenden Disciplin ist, strenge genommen, eine rein ideelle, daher auch nicht an und für sich concret zu behandelnde; ihre Principien sind Abstractionen aus denjenigen Kunstschöpfungen, die sich auf dem Gebiete einer wohlgeregelten Bewegung, einer damit in innigster Beziehung stehenden Musik und dichterischen Composition entwickelt haben und noch entwickeln. Zwar hat man in alter wie in neuer Zeit versucht, die Principien der Wissenschaft bis auf den Fall der Tropfen vom Dache oder das Ticken eines Pendels zurückzuführen; aber diese Speculationen sind nichts anderes, als ein Spielen mit Gedanken, das für manche seinen Reiz behalten mag, aber ohne irgend welchen Nutzen ist und nie praktische Erfolge mit sich führen kann. In die tiefsten Tiefen der Natur dringt einmal, nach dem Dichter, kein erschaffener Geist, und was von culturgeschichtlichem Werth und Nutzen sein soll, das muss sich eng an die Erscheinungen der Natur und des Lebens anschliessen, um in ihnen den unmittelbar treibenden, wirkenden und schaffenden Geist zu erkennen. Mögen die einfachsten Elemente überall zu Grunde liegen: der volle duftende Rosenstrauss ist doch noch etwas anderes, als eine Combination von Kohlenstoff, Wasserstoff und Sauerstoff, und die Thätigkeit eines kühn und frei schaffenden Geistes, wie die eines Dichters und Componisten, wird sich zwar in die nächste Beziehung bringen lassen mit den sinnlichen Erscheinungen des Lebens, nimmermehr aber auf Tropfenfall, Lungendruck u. dgl. reduciren lassen.

Diese Anschauung hat mich von vornherein geleitet, seit ich es unternahm, in den „Kunstformen“ ein umfassendes Gemälde jener Kunst der Griechen zu entwerfen, die bei der allernatürlichsten Entwickelung, welche denkbar ist, auch zur Zeit ihrer höchsten und grossartigsten Vollendung nicht aufgehört hat, in frischer ungebrochener Kraft auf das Leben und die Menschen einzuwirken; ja, welche mehr wie irgend eine andere Kunst es verstand, nicht etwa mit leerem äusseren Prunke und Scheine lediglich die Sinne zu kitzeln, sondern den Geist und das Gemüth selbst gefangen zu nehmen, indem die Wohlordnung der orchestischen Bewegung und der wohlklingende Fall der Tonreihen sich eng dem Gedanken und seiner Offenbarung, dem Worte, anschliessend, in That und Wahrheit eine Harmonie in vielseitigster Richtung ausgeprägt enthielten, welche die Seele mit vollster Befriedigung erfüllen, sie lehren und bilden musste. Diese grossartige Harmonie sollen die Kunstformen lehren, doch werden sie nur diejenigen lehren, die auch eine harmonische Seele entgegenbringen, die im Stande sind, von einer schönen Kunst sich durchsonnen zu lassen, freudig und gerne in sich aufnehmend. Diejenigen aber, welche, ohne Verständniss der Kunst, nur todte Buchstaben finden; oder diejenigen, welche nimmer aufhören können, philosophisch zu speculiren, wo klar, im hellen Sonnenscheine die Thatsachen vorliegen — es sind solche, welche, nach Pindar, ἀτελῆ σοφίας καρπὸν δρέπουσιν —; eben so die Trägen, welche ohne energische Arbeit, mit Responsionsbogen (deren Sinn sie nicht einmal ahnen) oder metrischen Haken und Strichen die Sache für abgethan erachten: für alle diese sind die Kunstformen nicht geschrieben.

Doch zur Sache! Ich habe im ersten Bande der Kunstformen zuerst äusserlich die in den alten Compositionen herrschenden Principien zu entwickeln versucht, wie sie für das Auge sich in den Schemen darstellen. Auf Wesen und Bedeutung ging ich in so weit ein, dass der Leser, auf die richtige Bahn verwiesen, die gegebenen Texte, namentlich von Aeschylus, in ihrer Schönheit fühlen lernen konnte, um so durch liebevolles Eingehen in die concrete Erscheinung aus ihr sich weiter bilden zu können. An die so vorbereiteten richtete sich der zweite Band, die Compositionslehre. Sie suchte ein möglichst vollkommenes musikalisches Verständniss, namentlich der chorischen Compositionen, zu erreichen. Wäre dies

ihre einzige Seite gewesen: gewiss, es mussten doch die aus der Wirklichkeit geschöpften Theorien in allen ihren Hauptdaten als vollkommen und unwiderleglich bewiesen erachtet werden, da es wahrlich eine mathematische Unmöglichkeit gewesen wäre, eine so durchgehende Conformanz im musikalischen Bau der Takte, der Sätze, der Verse, Perioden, Strophen, Gesänge, Dramen und Trilogien nachzuweisen, die nicht auf vollster Wahrheit begründet wäre. Und wie vielfache Gelegenheit war genommen, dem Leser durch Verweisung auf bestimmte Strophen, in welchen mit wunderbarer Schönheit sich jene Gesetze offenbarten, einen Begriff davon zu geben, was jene äusserlich in Responsionsbogen und metrischen Schemen gegebenen Constructionen ihrem inneren Wesen nach bedeuteten! Man kann wohl sagen, dass jene deutlich und klar nachgewiesene Musik der Alten, auf jeden nicht gänzlich Gefühllosen oder in vorgefassten Meinungen Erstorbenen einen gewaltigen und tief überzeugenden Eindruck machen musste. Doch war hiermit keineswegs der Inhalt des Buches abgethan. Negativ waren zunächst die musikalischen Theorien noch einmal dadurch bewiesen, dass trotz jener durchgeführten ungeheuren Strenge in den Formen auch nicht an einer einzigen Stelle ein metrisches Gesetz verletzt war. Unter keinen Umständen war der sprachlichen Kürze der Werth einer rhythmischen Länge zugeschrieben, oder umgekehrt, wo man nicht längst, durch die allzu offenbaren Thatsachen gezwungen, einstimmig und ohne Widerspruch dieses anerkannt hatte (Versschluss; irrationale Silben, in genau abgegrenzten Fällen). Nirgend sah sich der Verfasser gezwungen zur Annahme von Pausen mitten in den Versen und Wörtern, an welche andere Gelehrte sich bereits förmlich gewöhnt hatten, die Unnatur der Erscheinung nicht erwägend. Nirgend waren übermässige Dehnungen der Silben als Nothbehelfe herbeigezogen, vielmehr auch diese Erscheinung auf das allergeringste Mass beschränkt, wiederum im Gegensatze zu anderen Systemen, die nach und nach erschienen, welche jede nur denkbare Willkühr sich gestatteten. Aber auch positiv war die Theorie wieder von der metrischen Seite in grösster Ausdehnung bewiesen. Es war gezeigt, wie alle rhythmischen Gestaltungen genaue Congruenz mit dem Inhalte der Texte hatten. War man hier aus lediglich rhythmisch-musikalischen Gründen gezwungen, eine starke Ton-Emphase anzunehmen, wie bei dem Dochmius ⏑ ⁝ ⊔⏑ | — ∧ ‖: siehe

da, dann zeigte auch das betreffende Wort des sprachlichen Textes eine gewaltige Emphase: es war fast ausnahmlos ein lang ausgeholter Schmerzens- oder Freudenruf, oder ein Wort, das allein durch doppelte Setzung auch für den fast ganz Urtheillosen seine Emphasis bewies. Oder den gedehnten Reihen wie ⏑ : ⏤ | ⏤ | ⏤ | ⏤ ∧‖ musste vom musikalischen Standpunkte aus die tiefste Innerlichkeit des Schmerzensgefühles u. dgl. zugeschrieben werden. An vielen Stellen waren solche Sätze angenommen; und überall stimmten sie wunderbar genau mit dem Inhalte der Worte. War der Verfasser etwa durch den letzteren darauf geleitet worden? O nein, er konnte musikalisch-rhythmisch nicht anders constituiren, konnte nicht anders der Silbenquantität Rechnung tragen. Und sollte dieses Zusammentreffen mit dem Inhalte nun so oft aus reinem Zufall haben erfolgen können? Und wie war es mit jenen springenden Sätzen in Folgen wie ⏑ : ⏑⏑⏑ | ⏤ | ⏑⏑⏑ | ⏤‖ u. dgl., wie mit den fallenden u. s. w. konnte auch hier ein vernünftiger Mensch auch nur an Zufall denken, wenn Alles so genau mit dem Inhalte stimmte? Wie, wenn auch der angenommene Bau der Perioden, zu dem wieder jene ganz anderen Theorien zwangen, plötzlich eine grossartige Conformanz mit dem Inhalte zeigte: musste hier nicht endlich **jeder** Widerspruch verstummen?

Und doch, auch jetzt konnte ich die Vielseitigkeit der Theorie und die Vielseitigkeit ihrer Beweise nicht für erschöpft erachten. Ich wies also nach, wie die rhythmisch-musikalische Theorie, mit unerbittlicher Strenge durchgeführt, nicht nur die vollste Congruenz mit den sprachlichen Erscheinungen und dem Inhalte der Texte zeigte und auch hier immer neue und an sich schon evidente Gesetze erschloss, sondern wie obendrein die ganze antike Orchestik in das hellste Licht trat! Denn jedes Hyporchem war auf dem Flecke an den rhythmischen Schemen zu erkennen, ein Erfolg, der kaum zu hoffen war; eben so deutlich sprangen die Sikinnis, die Emmeleia und der Kordax durch ihre Constructionen in die Augen. Und nun zeigte der dritte Band der Kunstformen, dass auch der Solo- und Wechselgesang eben so klar zu unterscheiden waren.

So würde denn jetzt eine Darstellung der Kunstformen der griechischen Poesie als abgeschlossen angesehen werden können, nachdem ein System vorliegt, welches einen wahren Kunstgenuss jener erhabenen Schöpfungen ermöglicht, welches nach allen Rich-

tungen hin die vorliegenden äusseren Thatsachen erklärt und auf ihr wahres Wesen zurückführt, welches endlich, eben wegen seiner Wahrheit, leicht erfasst und verstanden werden kann fast von jedem, der eine ehrliche Geistesarbeit nicht scheut. Und um so mehr könnte ein solcher Abschluss geboten erscheinen, als sich in immer offenbarerer Weise die gänzliche Unfähigkeit der Gegner gezeigt hat, auch nur an der geringsten der vorgeführten Thatsachen zu rütteln, als sich jene Versuche Brambach's auf leere, inhaltlose Phrasen beschränken, oder auch auf Verdrehung der Thatsachen hinauslaufen; wenn man nicht etwa Alles auf den gänzlichen Mangel an Verständniss schieben will, der allerdings auch in kolossalem Grade hervorgetreten ist. Und dennoch würde man ohne eine ausführliche Metrik das Werk mit Recht als ein unabgeschlossenes und unvollendetes betrachten müssen. Ueberblicken wir nun zunächst das Gebiet, welches dieser Metrik gesteckt sein muss, der Metrik, wie ich sie theils enger abgegrenzt und von der Rhythmik gesondert, theils aber auch ausserordentlich erweitert habe, Erscheinungen in das Gebiet der Betrachtung ziehend, die man bisher theils gänzlich übersah, theils aber (da man nicht den organischen Zusammenhang der Disciplinen herzustellen verstand) höchst ungenügend behandelte.

Zunächst also sind alle jene Erscheinungen der Rede, die ich in den übrigen Bänden nur zerstreut zu Rathe zog, oft nur stillschweigend beachtete, und denen nur wenige für die anderen Darstellungen unumgänglich nothwendige eigene Paragraphen gewidmet wurden, gesondert und im Zusammenhange zu betrachten. Die Quantität also nebst der Lehre von denjenigen Stellen, wo Silben verschiedener Eigengeltung gleiche rhythmische Geltung haben (am Versschlusse), dann die sogenannte Irrationalität der Silben an gewissen Stellen im Innern der Verse ist in vollem Zusammenhange darzustellen. Dann ist der Einfluss des Accentes in das rechte Licht zu stellen. Ferner ist zu zeigen, welchen Einfluss die grammatische Interpunktion (besser die sprachlichen Pausen, für welche jene ja nur die äussere Bezeichnung ist) auf die rhythmischen Constructionen ausübt. Wichtig ist dann besonders noch das Gebiet des Hiatus, der Krasen, der Elision. Aber weiter ist fortzuschreiten zu dem sachlichen Inhalte der Dichtungen und zu zeigen, wie ihm der musikalische Rhythmus entspricht; hier ist das Ethos im allgemeinen keineswegs allein zu berücksichtigen, so dass nur gezeigt

würde, welche Takte, Sätze, Verse und Perioden der lebhaften Erzählung, welche anderen der tief erregten Trauer und welche hinwieder freudiger Erregung, feierlichem Ernste u. s. w. entsprechen und demgemäss auch hierfür verwandt werden: vielmehr ist auch zu zeigen, bis zu welchem Grade der einzelne Satz, das einzelne Wort, ja die einzelne Silbe ihren Ausdruck in der Musik der Alten finden. Dieses Alles also darf nicht mehr als Accidenz der ausgeübten Vocalmusik angesehen werden, sondern tritt vielmehr gänzlich in den Vordergrund, so dass eben der musikalische Rhythmus als zu diesen Formen hinzutretend aufgefasst wird, keineswegs aber jene Erscheinungen aus ihm entwickelt werden.

Was die bei der Darstellung zu befolgende Praxis anbetrifft, so leuchtet ein, dass das schon in den andern Bänden Gegebene nicht zu wiederholen ist, sondern, dass einfache Verweisungen auf die betreffenden Abschnitte, am richtigen Orte angebracht, ihren Zweck erfüllen und demgemäss Wiederholungen, die irgend von Umfang sind, zu vermeiden sind. Wenn aber Kleinigkeiten, die zusammen einen sehr geringen Theil des Buches füllen, lieber doch wiederholt werden, als dass der Fluss der Darstellung und der Zusammenhang unterbrochen werden, so wird man sie gerne hinnehmen, sobald man bedenkt, dass in dem vorliegenden Bande dieselben Thatsachen ja von einem ganz anderen Lichte aus betrachtet werden.

Denn alle jene metrischen, eben aufgezählten Daten, und das ist der Hauptzweck dieses Bandes, sollen in sich ihrem eigentlichen Wesen nach erkannt werden, und es soll dargestellt und bewiesen werden, wie aus der inneren Natur der griechischen Sprache heraus sich ihre bestimmte kunstgemässe Anwendung in der Musik wie von selbst ergab, ohne künstlich hineingelegte Theorie. Ein solches Ziel hat sich bis jetzt kein einziges Werk auch nur annähernd gesteckt, und es war allerdings eine Unmöglichkeit so lange, bis auf unerschütterlichen Grundlagen die Gesetze des musikalischen Rhythmus und der orchestischen Configurationen aufgebaut waren.

Freilich, eine unüberwindliche Schwierigkeit schien entgegen zu stehen. Woher war die Kenntniss derjenigen Theile der antiken Aussprache der Buchstaben, Silben und Wörter, die für die metrische Theorie von Wichtigkeit ist, zu entnehmen? Ich habe

diesem Gegenstande eine mehrjährige Aufmerksamkeit zugewendet. Auch hier lösten sich die Räthsel überraschend sicher. Ich begann — denn diese Auskunft bin ich dem Leser schuldig, um ihn auf den richtigen Weg zu verweisen — nicht mit allgemeinen Theorien; ich bildete mir zunächst gar keine Ansichten: vielmehr eignete ich mir zuerst für meine Praxis dasjenige an, was längst feststand und, von Niemandem bezweifelt, durch zahllose Beweise zu belegen war. Ich quantitirte also bei der Aussprache mit grösster Akribie; und ich unterschied genau z. B. das lateinische *mălus* und *mālus*, *mălleus* und *māllem* (μᾰ́λος, μᾱ́λος, μά̆λλεος, μᾱ́λλεμ = κακός, μῆλος, σφῦρα, προαιρούμην ἄν), auf ganz ungezwungene, keineswegs forcirte, aber doch für jeden auch im raschesten Redeflusse deutliche Weise den Doppelconsonanten bei gedehntem wie bei geschärftem Vocale von dem einfachen unterscheidend, und ohne zu jener Articulation zu gelangen, die man nur bei zusammengesetzten Wörtern hat wie etwa: *Schifffahrt*. Ebenso unterschied ich genau die Accente und so manches Andere. So stellte sich denn bald, mir anfänglich unbewusst, ein sehr feines Sprachgefühl ein (das ich nicht zu meinem Lobe anführe, indem ich ausdrücklich bemerke, dass es sich bei jedem einstellen wird, der mit Strenge und Ausdauer den angegebenen Weg weiter verfolgt); und dieses Sprachgefühl zwang nach und nach zu neuem Vorgehen und eröffnete neue Erkenntniss. Dann nahm ich Gelegenheit, die volksthümlichen Erscheinungen in verschiedenen Dialekten zu verfolgen, besonders lehrreich aber war mir, wie fremde Völker aus dem Gehöre sich eine Sprache aneigneten, z. B. Deutsche verschiedener Provinzen, dann Franzosen, Neger und Chinesen das Englische. Ich werde Gelegenheit nehmen, einige hieraus gezogene Schlüsse im Verlauf des Werkes darzulegen. Die grosse Verschiedenheit der beobachteten Völker und Racen bewahrte mich vor einseitigen Schlüssen, und ich musste schliesslich zu dem Glauben berechtigt werden, dass den Griechen das als allgemein menschlich Erkannte doch auch wohl in gewissem Grade eigen gewesen sein musste. Ich wurde bestärkt in diesem Glauben, ja schliesslich zur Gewissheit erhoben, als ich sah, wie so viele etymologische Erscheinungen der griechischen Sprache ein überraschendes Licht erhielten, wie ihre Umwandlungen im Laufe der Zeiten, die Eigenthümlichkeiten der Dialekte u. s. w. sich auf diese Weise zwanglos erklärten. Ja, ich

habe seit der Zeit nicht dem Glauben entsagen können, dass es mir gelungen sei, über die Buchstaben hinaus zu dem wirklichen Laut der Rede vorzudringen von den Silben an, bis zur Modulation der ganzen grammatischen Periode und dem Vortrage ganzer Reden.

Ich werde von diesen Sachen, die meist unschwer deutlich zu machen sind, so viel in die Darstellung einiger Paragraphen einfliessen lassen, als sich nützlich und fördernd für den gegenwärtigen Zweck erweist. Doch muss ich eine Warnung vorher aussprechen. Man wird nämlich vielleicht fürchten, dass ich, den dunkeln Hinterhalt eines neuen, noch nicht *publici juris* gemachten Zweiges der Wissenschaft hinstelle, um von einem Gebiete aus operiren zu können, auf welches man mir nicht folgen kann und mich so durch Fechterfinten gleichsam unverwundbar zu machen. Doch nein, man wird es nicht, da gewiss sehr wenige Leser an das Buch mit den Uebelwollen hinantreten werden, welches einige Wenige unausgesetzt offenbaren, erbittert, in ihrem Dominium sich bedroht zu sehen. Und diesen Wenigen bliebe der Beweis zu liefern, dass ich irgend einen rhythmisch-metrischen Lehrsatz durch jene neuen Theorien habe begründen oder auch nur wesentlich stützen wollen. Ich gehe auf jene Sachen nur zu dem Zwecke ein, das äusserlich und nach alter Weise ebenfalls bewiesene nun auch dem innern Wesen nach klarer zu machen. Denn ich wünsche nichts mehr zu vermeiden, als dass auch nur in verhältnissmässig wenigem den Sachen von einem neuen Systeme aus lediglich ein neuer Name gegeben werde, und vielmehr geht mein ganzes Bestreben dahin, überall den todten Buchstaben durch Wahrheit und Leben zu ersetzen.

Und andererseits habe ich auch das Mass der zu behandelnden Materien beschränkt. Die alexandrinische Literatur habe ich gänzlich unberücksichtigt gelassen, wenn man nicht auf ein par Notizen mehr Gewicht legen will, als sie verdienen. Gelesen habe ich das meiste dahin Gehörende (ich meine überhaupt die Dichter von jener Zeit an), aber ich fand in der künstlichen Nachahmung keine Handhaben zur wissenschaftlichen Erkenntniss. Denn was aus dem Boden der Natur erwachsen ist, das kann auch folgerichtig erschlossen werden; doch bei der Nachahmung drängt sich immer noch die selten mit Sicherheit zu beantwortende Frage auf, wie weit dieselbe

das Wesen der Sache getroffen habe, bis zu welchem Grade hier aber todtes Arbeiten nach unverstandenen Schemen, oder blosse Marotte und Laune anzunehmen sei. — Und ebenfalls habe ich nach wie vor die lateinische Literatur ausgeschlossen, um nicht sichere Resultate mit Willkühr und vorgefassten Meinungen zu entstellen. Denn es kostet mir keine Mühe, zu gestehen, wie unsicher für mich noch jener Boden ist, auf welchem ein *Ritschl* erst die Bahnen weiter zu brechen hat, ehe die lateinische Metrik, an sich viel schwerer, der griechischen ebenbürtig an die Seite treten kann. Ich verstehe natürlich die Metrik der lateinischen Komiker, denn die des Horaz, der Epiker u. s. w. ist ein blosser leicht erkennbarer Abklatsch der griechischen.

Ich hätte in diesem Bande einleiten können in die Bahn der alten Metriker, ihre Dogmen reichlich herbeiziehend, interpretirend, widerlegend, oder auch als köstliche Perlen der Weisheit rühmend und meine Lehrsätze dadurch stützend. Nichts lag mir so ferne. Denn erstens ist diese Methode eine gänzlich unwissenschaftliche, und unseres Zeitalters, das längst aus dem finstern Nebel byzantinischer Scholiasten und scholastischer Wortverdrehung überhaupt emporgetaucht ist, gänzlich unwürdig. Solcher γραμματεῖς βεκκεσέληνοι gibt es überhaupt noch genug, ich will ihre Zahl nicht vermehren. Hat aber nicht schon der grosse Aristarch den Homer einzig aus dem Homer erklärt? Ich würde die ganze Wissenschaft für eine Afterwissenschaft erklären, wenn sie nicht im Stande wäre, zu vollkommenster Befriedigung aus dem Material der Thatsachen selbst die letzteren zu erklären. Und bei einer wahrlich nicht mit geringer Ausdauer und Anstrengung gepflegten Arbeit sehe ich keinen Grund ein, nun noch zu albernen Phrasen meine Zuflucht zu nehmen; und ich wüsste keine Stelle, wo ich, an sich rathlos, zu dem „Es stehet geschrieben in denen Grammaticis und denen Scholiasten" meine Zuflucht nehmen müsste. Ausserdem, alles was diese geschrieben haben, besteht auch für mich zu Recht, und sollte einer den ersten Vers der Iliade in folgende „Füsse" zerlegen: nun wohl, ich schwöre auf das Vorhandensein dieser „Füsse". Also, man theile:

Μῆνιν ἄειδε, θεά, Πηληιάδεω Ἀχιλῆος

– ∪ | ∪ – ∪ | ∪ – – | – ∪ ∪ – | ∪ ∪ – ∪

1) *trochaeus*, 2) *amphibrachys*, 3) *bacchius*, 4) *choriambus*, 5) *paeon tertius;* oder:

— ∪ ∪ —| ∪∪| — —| — ∪| ∪ —| ∪ ∪| — ∪|

1) *choriambus*, 2) *pyrrhichius*, 3) *spondeus*, 4) *trochaeus*, 5) *jambus*, 6) *pyrrhichius*, 7) *trochaeus:*

auch hiermit bin ich einverstanden, denn warum nicht? Sind nicht diese langen und kurzen Silben wirklich vorhanden? Und folgen sie nicht so auf einander? — Aber mit der Albernheit sollte man verschont bleiben, wo es sich um die Wissenschaft, eine hohe und heilige Sache, handelt; es ist ein Spiel für unmündige Kinder! — Und haben die alten Metriker etwa anders gespielt? Wesshalb nun die alte Klapperbüchse immerfort wieder schütteln?

Und im Ernste. Es ist nichts leichter, als in jene Rumpelkammer kindischer Phrasen einen Griff zu thun, was man auch greifen mag, es lassen sich freilich neue Phrasen genug darauf bauen, ganze Bücher hindurch, aber es kommt zu keinem irgend brauchbaren Resultate. Anders hat es Westphal seiner Zeit gemacht, die Geschichte jener Bekkeselen-Metriker enthüllend und nebenbei zeigend, dass doch auch einiges Vernünftige aus der Narrheit wieder hervorleuchtete. Aehnliche Aufklärungen hat uns in neuester Zeit W. Christ gegeben, in einer Abhandlung über den Werth der überlieferten Kolometrie, die einen klaren Einblick in die Methode und die Hülfsmittel jener Grammatiker eröffnet. — Dagegen ist unsere Zeit nicht mehr in einer so finsteren Barbarei befangen, dass die Versuche eines anderen Gelehrten, jene kümmerlichen Versuche alter Schultheoretiker als höchste Weisheit auf den Thron zu erheben, noch an irgend einen Erfolg denken könnten. Ein Aeschylus, ein Sophokles, ein Pindar: sie, die grossen Meister griechischer Dichtkunst und musikalischer Composition, werden in ewiger Jugendfrische fortleben und blühen, bis etwa die Menschheit, gänzlich in Materialismus versumpft, in grossen Geistern und Heroen der Bildung nichts weiteres mehr sehen wird, als Schädel von bestimmten Curven, erfüllt mit einem so und so viel Procent Phosphorsäure enthaltenden Gehirn, in welchem diese und jene Lappen sich etwas erweitert haben. Und der Einfluss dieser unsterblichen Geister auf die Cultur der Jetztzeit wird hoffentlich ein immer steigender werden. Wer dagegen einen jämmerlichen Schulmeister

wie Hephästion, Aristides Quinctilianus u. s. w. höher stellt, der mag es nach wie vor, denke aber nicht, dass er ein Recht habe, in der Wissenschaft mitzusprechen.

Selbst in einer Sache wie der Accentlehre habe ich die Aussagen der Alten gänzlich unberücksichtigt gelassen. Doch kenne ich ihre Aussprüche ganz wohl und weiss, dass ich in allen Sachen worauf es ankommt, mit ihnen übereinstimme. Aber auch hier musste ich, um dem ganzen Wesen des Werkes nicht untreu zu werden, aus den Thatsachen selbst schöpfen und konnte auch hier nichts als bewiesen erachten, was eben nicht aus diesen sich deduciren liess. Ausserdem haben wir uns ja einfach an die von den alten Grammatikern notirten Accente zu halten, wobei aber dennoch sonnenklar ist, dass eine ganz geistlose Schablonirung vorliegt. So ist es in keiner lebenden Sprache, wie wir es in der griechischen notirt finden; die Grammatiker, ohne Verständniss wie immer und bei jeder Gelegenheit haben mit starrer Strenge das durchgeführt, was allerdings das häufigste war; sie haben aber durch ihre Accente die lebendige Rede nicht zu fixiren verstanden. Auch hier treten uns so reiche Thatsachen entgegen, dass es gelingt, zu dieser lebendigen Betonung vorzudringen; doch muss ich mich darauf beschränken, einige wenige Winke für die allereinfachsten Verhältnisse zu geben, die in der Metrik zur Aufhellung der offenbarsten äusseren Erscheinungen beitragen können.

Ich will gestehen, dass auch ich nicht wenig mich mit den Leistungen der alten Schulmeister beschäftigt habe, dass ich aber nichts Trostloseres überhaupt kenne. Ich habe z. B. den ganzen Ammonius in meine Vorarbeiten zur griechischen Synonymik, je in die einzelnen Artikel eingetragen; und doch sehe ich mich vergebens nach einer einzigen Notiz von ihm um, von der ich irgend etwas anderes gelernt hätte, als dass der gute Mann ein gänzlich unfähiges Subject gewesen wäre, gedankenlos nachschwatzend, was eben so Unfähige vor ihm bereits zusammengestoppelt haben und nicht über die Weisheit der Fibel hinauskommend. Ein Kind, das lesen gelernt hat, wird auch unterscheiden können zwischen „Rose“ und „Rosse“, wird begrifflich den Finger vom Zehen, das Laufen vom Gehen und vom Springen unterscheiden, und weiter ist eben der gute Ammonius auch nicht gekommen, es sei denn, dass er irgend eine Definition eines Sophisten einfach abgeschrieben habe.

Und diesen Standpunkt eines Ammonius haben die sämmtlichen griechischen und römischen Metriker, von denen uns Schriften oder Notizen überkommen sind. Man muss erstaunen, wie erwachsene Menschen, sobald sie mit einem Gegenstande sich beschäftigen, zu solchen läppischen Ideen oder vielmehr zu so vollständiger Ideenlosigkeit kommen konnten! Und diese Barbarei der gänzlich dem Leben entfremdeten Stubengelehrsamkeit der finstersten und rohesten Zeit will man uns noch immer als eine Species von Weisheit auftischen?

O pectora caeca!

Und in der That, es hat sich von dieser Quelle aus neuerdings wieder eine solche Sündflut leerer und begriffloser Phrasen ergossen, dass es wohl Zeit wird, endlich die Sache beim wahren Namen zu nennen. Male dir den Teufel nur erst recht deutlich mit Kohle an die Wand, und er wird bald aufhören, ein Schreckbild zu sein, welches dir die Haare emporsträubt und in kurzem als ganz unschädliches Schattenbild dir erscheinen. Also weg mit der Furcht vor jenen Krittlern, die an läppischen Scholiastenphrasen umherdiftelnd

faciunt, nae, intellegendo, ut nihil intellegant.

Weiter ist über die in diesem Buche einzuhaltenden Grundsätze folgendes im voraus zu bemerken. Ueber die gewöhnlichen declamatorischen und recitativen Versgattungen, wie namentlich den Hexameter und den Trimeter haben bisher die Lehrbücher der Metrik in ganz hervorragender Weise gehandelt, und die darüber speciell handelnden Schriften und Dissertationen erreichen bereits eine ungeheure Zahl. Und gerade über diese Verse kann auch der Schlussband der Kunstformen nur sehr wenig Worte verlieren. Denn was ist eigentlich in ihnen dunkel? Es ist vielmehr schon allzuviel an ihnen geklügelt worden, so dass es bereits schwer hielt, befangen, wie man von künstlich eingeimpften Lehrsätzen war, zur Natur wieder zurückzukehren und einfach die Thatsachen sprechen zu lassen. Auch in den Untersuchungen dieses Bandes also werden die grossen lyrischen Schöpfungen an der Spitze stehen, da sie, wie die schwierigsten, so auch die lehrreichsten sind, und je in dem Grade, als eine Dichtungsgattung der Form nach einfacher und leichter wird, wird ihre Behandlung eine knappere und eingeschränktere werden. Man wird sich schon überzeugen, dass dieser Weg

innezuhalten war; denn ich habe nicht so gearbeitet, dass man beliebige Paragraphen als nutzlosen Schutt übergehen könne, sondern sämmtliche aufgestellte Theorien wollen gehörig verstanden und studirt sein. Es soll mich ebenfalls nicht beirren, wenn in Büchern wie die von Brambach geschriebenen es sind, dieselben Phrasen gemacht sind, da ich mich überhaupt nur an urtheilsvolle Leser wende, welche unterscheiden können, wo das Wort angewandt ist als Offenbarung der Sache, wo es hingegen als todte Phrase bereits geboren, als eine solche auch nimmer fröhliches Leben hervorsprossen und gedeihen lassen kann.

Indem ich nun im Geiste die Darstellungen dieses Bandes, wie sie längst innerlich fertig sind, ohne dennoch aufgezeichnet zu sein, entrolle, treibt es mich, über das Verhältniss der nun darzustellenden Theorien zu denen der vorhergehenden Bände einiges im voraus zu offenbaren. Ich stürze keine der alten Grundsätze um, da sie, wie sich zeigen wird, immer aufs Neue, von welcher Seite man auch unternehmen mochte, an den Gegenstand hinanzutreten, ihre Wahrheit offenbarten. Aber in einer bis dahin so gänzlich unausgebauten Wissenschaft, in der jeder glaubte beliebige Ansichten verfechten zu können, da alles zweifelhaft und unsicher sei, und in der noch gegenwärtig die nackteste Unfähigkeit ungestraft sich breit macht und brüstet: in einer solchen Wissenschaft kann nicht verlangt werden, dass ein einzelner Forscher selbst bis in die kleinsten Einzelheiten hinein von vornherein den Weg der Unfehlbarkeit gewandelt wäre. Freilich, betrachte ich, was meine Gegner im Stande gewesen sind gegen mich vorzubringen, dann sollte ich wirklich fast zu dieser Anmassung gelangen. Wenn aber diese Gegner, wie neuerdings wieder W. Brambach und ein gewisser K. Hofmann so vollständig blind gewesen sind, auch nicht die kleinste Schwäche in meinen Forschungen entdecken zu können, so habe ich selbst ein um so offeneres Auge für dieselben gehabt. Freilich, es handelt sich um nichts sehr Wichtiges, es sind nur einige Aussprüche, die an sich auf richtiger Anschauung beruhten, etwas einzuschränken, und ich will unter ihnen hervorheben, dass ich früher zu weit ging, indem ich das Vorhandensein gedehnter Sätze bei Pindar gänzlich in Abrede stellte; die Regel war dahin einzuschränken, dass sie bei ihm allerdings viel seltner als bei den Tragikern auftreten, doch aber nicht gänzlich fehlen.

Aber seit ich

παλαιὸν δ' εἰς ἴχνος μετέσταν,

seit ich meine metrisch-rhythmischen Studien, nach lang durchmessenem Laufe gewissermassen zum Abschlusse geführt hatte und wieder zu Pindar zurückkehrte, von dem einst alle meine Arbeiten ihren Ausgang genommen hatten: da wurde mir offenbar, dass auch für diesen schwierigsten der Componisten in der Zwischenzeit unendlich viel gewonnen war. Mit Erfahrungen über Erfahrungen bereichert und eingelebt in diese Erfahrungen, konnte ich jetzt einen ganz anderen Massstab an den Dichter legen. Freilich blieben alle eurhythmischen Gesetze zu Recht bestehen; freilich zeigten auch die einst über Pindar's Strophenbau aufgestellten Theorien durchaus ihre Wahrheit. Aber immer von neuem nun dem Dichter meine Arbeit widmend, wurde ich auf eine Menge Erscheinungen aufmerksam, die mir bis dahin entgangen waren, und so gelang es, neue rhythmische Schemen aufzufinden, an denen gewiss sehr wenig noch zu rütteln sein wird. In der That, ich sehe, dass wenige, welche sich mit den Metren dieses Dichters beschäftigt haben, seit den genialen Leistungen A. Böckh's auch nur so weit gelangt sind, eine Ahnung der hier auftretenden ungeheuren Schwierigkeiten, die sonst in der Literatur nicht ihres Gleichen haben, zu erlangen. Welche Buntheit und Verschiedenheit der Sätze, die oft für die allerverschiedensten Eintheilungen gleiche Wahrscheinlichkeit zu haben scheinen! Und besonders bereitet der triadische Bau der Gedichte Schwierigkeiten. Hier war es meist eine vollkommene Unmöglichkeit, den Rhythmus genau dem Inhalte anzupassen. Wenn, wie bei den Tragikern, der Strophe eine einzige Gegenstrophe in demselben Metrum folgt, so ist es nicht schwierig, an dieselben Stellen auch entsprechende Ausdrücke zu verlegen und die Gedanken analog verlaufen zu lassen; ja, wo die eigentlichen Pointen der Musik sich befanden, da durfte auch der Inhalt nicht in Widerspruch stehen. Aber, wenn selbst, wie es wirklich in Pyth. 4 geschehen ist, bis zu 26 gleichgebauten Strophen und Gegenstrophen und bis zu 13 gleichgebauten Epoden vorgegangen wird: wie wäre hier noch jene Congruenz möglich? Müsste nicht der Inhalt in einem bis zur höchsten Ermüdung sich wiederholenden ewigen Einerlei bestanden haben, ohne irgend einen dichterischen und sachlichen Werth? Aber eine Gefühlsmusik, wie sie die Tragiker entwickelt haben und

wie sie für das Pathos der Bühne sich eignet, ist auch bei Pindar gar nicht zu suchen. Seine Vorzüge sind ganz anderer Natur. Es ist eine Musik, die sich einem Gemälde vergleicht, welches durch üppigste Fülle der Farben glänzt; ein Blumenstrauss, der durch die sinnige Zusammenstellung und Gruppirung entzückt; ein Gebäude, mit schönen Façaden und Fresken, Statuen und anderem Bildwerke, dennoch zu einem Ganzen sinnig geeinigt. Wie klar ist der Dichter sich dessen selbst bewusst gewesen, wenn er gerade alle diese Bilder selbst gebraucht hat von seiner Dichtkunst!

Aber dennoch, diese wundervollen Kunstwerke haben sich erschliessen lassen, und wir werden überall erkennen, wie sicher die Kriterien sind. Ich habe eine rhythmische Textausgabe des Dichters meinem Versprechen gemäss veranstaltet, und diese möge nun an Stelle der unvollkommenen Schemen treten, die ich in der Eurhythmie gab, welche in der Behandlung des Aeschylus eine viel sichrere Hand erkennen lassen wird. Ich citire also den Pindar in diesem Bande nach der erwähnten Ausgabe.

Dagegen wird man die ehemals versprochenen grösseren Fragmente der übrigen Lyriker, die als Anhang zu diesem Bande folgen sollten, vermissen. Wenn schon in den Pindarischen Fragmenten die rhythmische Eintheilung meist eine sehr zweifelhafte Sache ist und fast immer als blosser Versuch zu gelten hat, so ist dies um so mehr bei Dichtern der Fall, von deren rhythmischer Composition in keinen ganzen Gedichten unzweideutige Beispiele vorliegen. Unsere Kenntnisse können wir durch sie nur ganz unwesentlich erweitern; es kann nur die Rede davon sein, bereits feststehende, allgemein gültige Regeln auch auf sie anzuwenden; und dies wird jedem, der mit Erfolg die Kunstformen studirt hat, leicht werden. So überlasse ich, durch viele andere und dringendere Arbeiten beschäftigt, diese Versuche Anderen.

Im Falle dem Publicum damit gedient wäre, statt eines einig in sich abgeschlossenen Werkes eine ganze Bibliothek in die Hände zu bekommen, in diesem Falle würde ich jedesmal, wo ich Stellen aus den Dichtern citire, auf den Zustand der Text-Ueberlieferung zurückgekommen sein, auch über die evidentesten Emendationen disputirend. So aber citire ich nun einfach die Texte wie ich sie herausgegeben in den vorhergegangenen Bänden der Kunstformen. Denn auch dort, wo etwa nur 10 Stellen citirt werden als Belege

für von mir aufgestellte Lehrsätze, ist es doch sicher gleichgültig, ob selbst an zwei oder drei dieser Stellen sich über den Wortlaut des Textes disputiren lässt oder nicht. Die Sätze werden immer mit vollkommener Sicherheit durch die übrigen nicht in Zweifel zu stellenden Citate bewiesen. Ich will es mit einem Beispiele klar machen. Gesetzt, man zöge in Zweifel, dass eine Elision am Schlusse chorischer Verse gestattet sei. Es gelänge nun, 100 einzelne Belege aufzufinden; würde man selbst in 20 oder 30 Fällen die Erscheinung durch eine andere Verseintheilung entfernen können, und würde in 10 anderen Fällen eine leichte Textemendation die scheinbare Anomalie entfernen: so wären doch die übrig bleibenden 60 oder 70 Fälle vollgültige Beweise. Und gewiss würde man auch das Gewicht anderer Documente zu berücksichtigen haben, dass z. B. Enklitika einen Vers beginnen, Proklitika ihn schliessen können.

Und nun noch eine Bemerkung, die einen richtigen Aufschluss über meine Metrik geben wird. Ich setze überall voraus, dass der Leser nicht so sehr bemüht sein wird, sich den Wortlaut meiner Regeln anzueignen, als vielmehr die praktische Bedeutung derselben zu erkennen; desshalb leite ich überall auch zu einer richtigen praktischen Ausführung an. Es wird freilich die Arbeit von Generationen erfordern, bis die jetzige todte Buchstabenphilologie, wie sie meist noch an den Gymnasien vorgetragen wird, einer lebendigen Praxis weichen wird, die aus dem Leben und der Wahrheit entsprossen, auch für das Leben weiter bilden wird. Denn nicht nur eine andere Metrik wird gelehrt werden müssen, sondern man wird auch so auszusprechen und zu moduliren haben, wie die Wissenschaft es erfordert und wie die Etymologie, um nicht blos nach todten Regeln gelernt, sondern wirklich verstanden zu werden, noch dringender verlangt — gar vieler anderer Disciplinen zu geschweigen, die unsere Wissenschaft weniger berühren; — aber mit der allerdringendsten Sache, der Metrik, ist wenigstens sogleich zu beginnen, damit die Jugend (eine Sünde gegen den heiligen Geist!) nicht noch länger mit todten Schemen und Schablonen gemartert werde, und die sich eben bildenden Philologen wenigstens von einem grossen Theile todten Wustes und hindernder Vorurtheile befreit, immer mehr die Bahn für einen freien und frischen Fortschritt gereinigt und gesäubert finden.

Erstes Buch.

Lautlehre.

Verwendung der sprachlichen Momente in der musikalischen Composition.

---

§ 1. Sprache und Schrift.

1. Als man zuerst versuchte, die menschliche Sprache durch eine Lautschrift zu fixiren, da geschah es in der unvollkommenen Weise, dass man zwar für die Organstellungen, unter denen der Hauch der Wörter hervorgebracht wurde, bestimmte Zeichen einführte, dagegen aber die musikalische Höhe und Tiefe der Silben, die Kraft, mit welcher sie ausgesprochen wurden, und die Dauer, welche man ihnen gab, nicht durch bestimmte Zeichen angab. Die Buchstaben also bestanden nur aus Vocalen und Consonanten, eigene Zeichen für die Töne (Accente), Icten und die Quantität fehlten. Und doch sind diese Verhältnisse in der lebendigen Rede eben so wichtig, ja der Sinn des Gesagten wird unendlich viel mehr modificirt hierdurch, als durch die Verschiedenheit der Vocale und Consonanten. „Der Ton macht die Musik."

„Kommt ein Vöglein geflogen", in einem bekannten Volksliede, ist einfache Erzählung; man ändere die Accente, und es wird eine Frage; man behalte die der Frage zukommende Betonung bei, gebe aber dem Worte „kommt" den Haupt-Ictus, so liegt darin der Gedanke: „Ist es wirklich wahr?"; — oder man lege den Haupt-

Ictus auf „Vöglein", so ist ein logischer Gegensatz ausgesprochen: „oder ist es vielleicht ein Schmetterling?"; — oder man intonire besonders stark „geflogen", so will man etwa von dem „gelaufen" unterscheiden; — oder man schliesse bei halber Fragebetonung die Toncadenzen nicht ab, und man erhält einen conditionalen Vordersatz: „Kommt ein Vogel geflogen, so greife ihn." Und noch viel mehr höchst bedeutende Unterschiede im Sinne resultiren, je nachdem man in weiterer Weise die Accente und Icten anders ordnet. — Artikulirt wird der Satz in gutem Hochdeutsch: *Komt ain fögläin geflögen.* Nun ändere man die Aussprache einmal sehr stark nach einem Dialekte: *Chumt a fẽgli g'flöge* — und der Sinn ist vollkommen derselbe geblieben!

Wie denn ist es gekommen, dass man so äusserst wichtige Seiten der menschlichen Sprache in der Schrift entweder gar nicht ausgedrückt hat, oder höchst unvollkommen und ungenügend? Hat man den auf eine bestimmte, eng umgrenzte Gegend beschränkten Dialekt im Auge; und hieran ist ja immer zunächst zu denken, da der einzelne Schreiber eben nur seinen Dialekt ausdrückt: so wird man finden, dass die vocalischen und consonantischen Laute ziemlich scharf gegen einander abgegrenzt sind, so dass ihre Unterscheidung in gegebenen Fällen selten schwer ist. Sie sind positive Data, an sich und ohne Vergleichung und Abwägung gegen andere Data erkennbar, sowohl durch das Gehör, worauf es am meisten ankommt, als auch durch die Lage der Organe. Denn die Bewegung der Lippen bei der Articulation des *p* und *b*, und die der Zunge bei derjenigen von *t* und *d* macht sich ja auch leicht dem Auge bemerkbar, ohne dass man gezwungen wäre, zu physiologischen Studien seine Zuflucht zu nehmen. Dagegen ist schon die Tonhöhe etwas ganz Relatives. Verschiedene Individuen und dasselbe Individuum in verschiedenen Lebensaltern sprechen in ganz verschiedenen Tonregistern; und wiederum hat dasselbe Wort, von derselben Person in kurz auf einander folgenden Sätzen oder in demselben Satze ausgesprochen, die verschiedensten Tonhöhen; und dieses relative Verhältniss der Tonhöhe bei Wörtern in demselben Satze ist nicht durchgängig ein streng harmonisches, nach der musikalischen Skala bestimmbares, sondern die Distanzen beginnen mit kaum merklichen Unterschieden und enden oft mit sehr grossen Sprüngen in der Tonleiter. Noch mehr aber wachsen die Schwierigkeiten dadurch,

dass die Tonhöhe in derselben Silbe, wie eben im Momente ausgesprochen wird, keine constante ist. Wir, und so alle übrigen Völker, setzen bald eine Silbe tief an, um sie zu einer beträchtlichen Höhe emporzutreiben, bald lassen wir sie umgekehrt von einem höheren Tone zu einem tieferen herabsinken. Und noch viel schwankender und schwerer bestimmbar ist der Unterschied in der Intonationsstärke und in der Silbendauer.

Es ist also lediglich die vorhandene Schwierigkeit, welche bei Einführung der Schrift es verhinderte, die lebendige Rede getreu wiedergeben zu können. Nun entstand eine neue, viel einförmigere, an und für sich klanglose, todte Sprache, die Schriftsprache. Hier steht ein Redner vor uns, durch lebendige Betonung, Nachdruck und Milde, lange und leidenschaftliche Ausholung der Wörter oder kurzes Verschlucken, mehr aber, durch kunstvolle Verwebung aller dieser Elemente zu einem grossen rhythmischen Gemälde mit packendem Tonfalle, das Gemüth ergreifend, uns mit sich fortreissend, bald zu jubelnder Freude, bald zu herznagendem Schmerze, bald zu männlichem Entschlusse. Und nun hat er die Rede niedergeschrieben und so der Nachwelt — jedoch nur wenigen Auserwählten — überliefert. Denn dieser, einfach die Worte ohne Leben und Feuer abhaspelnd, wird daraus ein langweiliges, eintöniges Geschwätz machen; und die Hörer werden gähnen bei einer Philippischen Rede des Demosthenes. Jener, ein Gelehrter, ganz von todten Buchstaben genährt und nur in dem Nebel einer Schattenwelt, eines wahren Hades, in welchem die Menschen wie formlose Schatten umherflattern, wirklich zu Hause: jener wird, kalt wie ein Frosch bleibend, an Partikeln grübeln und dir als Probe seines Verständnisses vielleicht das Resultat vorlegen, dass in dieser Rede 20mal ἀλλά, 7mal καίτοι und 10mal μέντοι vorkomme, während in jener anderen Rede ἀλλά 45mal, καίτοι nur 5mal und μέντοι gar nur 2mal vorkomme. Hieraus sei zu schliessen, dass vielmehr der und der Redner, bei dem ein ähnliches Verhältniss in dem Vorkommen der Partikeln herrsche, der Verfasser sei.

Ja, die Wiedergabe der Sprache durch die Schrift ist eine höchst unvollkommene, in beklagenswerthem Grade ungenügende. Uebergib einen recht lebendigen Monolog aus einem modernen Drama drei verschiedenen Schauspielern, gut begabten natürlich, aber verschieden disponirten. Lausche nun nach einander den drei

Vorträgen. Wie Verschiedenes wirst du hören! War das dasselbe Gedicht, oder war es gar auch nur derselbe Dichter? Hier vielleicht offenbare Komik oder Ironie, dort leidenschaftliche Begeisterung, dort gemessene Ruhe! Wie verschieden wird der Sinn in den einzelnen Sätzen erscheinen. Was hat denn der Dichter selbst sagen wollen? Oft wissen wir es nicht.

„Den dánk, dame, begehr' ich nicht";

oder:

„Dén dank, dame, begehr ich nicht"?

Obgleich in diesem Satze die Entscheidung wohl leicht fallen möchte. Immer aber wird man ein Studium mitbringen müssen, um die Worte der grossen Dichter richtig betonen und verstehen zu können; der schriftliche Ausdruck gibt den Gedanken nur halb wieder.

2. Betrachten wir einmal die Tonverhältnisse in einzelnen Wörtern. Wie verschieden ist der Sinn von *wóhl* und *wòhl*, *einmál* und *einmal*! *„Du hast es wóhl gemacht"* = *bene fecisti*; *„du hast es wohl gemacht"* = *credo de id fecisse.*

Man machte also den Versuch, wenigstens diese offenbaren Unterschiede deutlich zu machen, und die alten Aegypter wandten desshalb sogenannte Classenzeichen neben der Lautschrift an, indem sie Wörter, die theils nur durch die ihnen gegebenen Accente im Zusammenhange klar wurden, theils vielleicht auch nicht einmal auf diese Art unterscheidbar waren, noch mit Abzeichen oder Bildern versahen. Von letzterer Art wären z. B. im deutschen „Weide" (salix), und „Weide" oder „Waide" (pascuum). Die Aegypter würden also neben das ausgeschriebene Wort noch je das Zeichen eines Baumes oder ein solches, welches für alle Arten von Land galt, gesetzt haben. Auf diese Art haben ihre uns hinterlassenen Schriften zwar ganz ungemein an Deutlichkeit des Sinnes gewonnen, wie unsere grossen Aegyptologen gezeigt haben, lassen aber die lebendige Aussprache eben so wenig erkennen.

Einen anderen und viel besseren Weg schlugen die Punktatoren der hebräischen Texte ein, natürlich sich auf die, wohl ziemlich getreue, Ueberlieferung ihrer Zeit stützend. Sie gaben durch ein reich entwickeltes Accentsystem die Betonung, namentlich der poetischen Partien der heiligen Schrift möglichst genau an. Diese Betonung schliesst sich natürlich eng an den Periodenbau an, beide aber haben auch die genaueste Beziehung zu dem Wortsinne und

somit ist zugleich ein wichtiges Hülfsmittel für das Verständniss der Texte hierdurch eröffnet, das bei guter Ausbeutung noch reiche Aufschlüsse geben kann. Nur muss man erst begreifen lernen, wie Wortsinn, Pausen, Icten und Accente genau zusammenhängen und darf nicht einseitig nur auf die Töne u. s. w. achten. Man kommt auf diese Weise zu haarscharfen Schemen und Regeln — die für das Verständniss der Texte und einen wahren Genuss derselben gleichgültig sind.

Höchst unvollkommen ist dagegen die Abhülfe, welche die alexandrinischen Gelehrten durch ihre 3 Accente (einige sollen noch einen vierten angewandt haben) bei den griechischen Texten geliefert haben. Sie beachteten einzig, welchen Accent man einem für sich allein gesprochenen Worte, das weder einen logischen Gegensatz, noch eine Emphase trug, zu geben pflegte. Hiernach setzten sie ein für das Wort stereotypes Accentzeichen. Nur zwei sehr auffallende und häufige Erscheinungen entgingen ihnen nicht, dass nämlich der Hochton auf der Schlusssilbe im Flusse der Rede zum Tieftone zu werden pflegte, und dass gewisse Wörter (die Enklitika) so eng mit vorhergehenden Wörtern für gewöhnlich zusammen gesprochen wurden, dass jene dadurch einen neuen Ton im Gegensatze zu dem logisch nicht wichtigen Anhang erhielten. Nun war eine Schablone gewonnen, in welche ohne Weiteres Alles hineingezwängt wurde. Dass scharfe logische Gegensätze andere Accente erforderten, kümmerte diese urtheilslosen Buchstabenklauber nicht; eben so wenig, dass die Frage, der Ausruf, sei er ein solcher der Bewunderung, oder des Schmerzes, der Freude u. s. w. eine Berücksichtigung erheischte. So haben diese Leute es denn freilich erreicht, dass man Wörter wie Ἠροτρόφος und Ἠρότροφος, auch etwa das theils adverbialische, theils nur hintenanstehende πάρα von der gewöhnlichen Präposition παρὰ unterscheiden könne: aber über solche Kleinigkeiten sind sie nicht hinausgekommen.

Etwas bessere Mittel besitzen die modernen Sprachen in einer ziemlich reichhaltigen Interpunction. Freilich ist hier die Praxis besser, als die meist in den Lehrbüchern enthaltene Theorie. Unsere Satzzeichen sind zugleich, was man fast immer vergisst, Satzaccente. Hielte man dieses überall fest, beherzigten es namentlich die Philologen ohne Ausnahme, so würden wir nicht neuerdings eine Interpunction der antiken Texte sich entwickeln gesehen haben, die durch

ihre Geistlosigkeit wahrhaft frappirt und für den, der nach einem vollen Genusse jener Schöpfungen strebt, die Lectüre zu einer unangenehmen Beschäftigung macht. Ich will, da hier kein Raum zu langen Auseinandersetzungen ist, durch eine ganz kleine Probe das Wesen der Sache klar zu machen versuchen. Möge man über meine Unwissenheit lächeln; ich bin gewohnt, was ich nicht verstehe, auch als ungewusst zu betrachten, und ich kämpfe so energisch gegen eine schlechte Gewöhnung an, wo ich sie als solche erkenne, dass es einflusslos ist, wenn ich myriadenmal darauf stosse und immer wieder wie vor einer gänzlich fremden Erscheinung stutze. Ich lese also vor Kurzem in einer philologischen Abhandlung, was durch *Geoffroy Hermann Keil* (oder irgend ein Name, der sonst folgen mochte), in irgend einer Sache gefördert worden sei. Ich stutze. *Hermann Keil!* Wer ist dieser *Hermann Keil?* Und nun der erste Vorname, *Geoffroy:* sagen die Franzosen nicht *Godefroi* für „Gottfried"? Nun, das mag eine mir unbekannte andere Form des Vornamens sein. Aber wer ist dieser *Keil* mit einem französischen und einem deutschen Vornamen? Doch halt, ich hab's: es liegt ein Druckfehler vor, ein Komma vor *„Keil"* ist vergessen. Aber *Geoffroy Hermann?* Nie habe ich gehört, dass der grosse Gelehrte anders als *Gottfried Hermann* hiess. Jetzt gings mir bereits wie ein Mühlrad im Kopfe herum, Conjecturen folgten auf Conjecturen, es lag, so zu sagen, eine äusserst corrupt überlieferte Stelle aus einem alten Classiker vor! Und die Lösung des Räthsels? „Ei da ist wieder die Schablone, nach der man zwischen gleichen Satztheilen in den und den Fällen nicht interpungirt." — So verdunkelt man wieder, was längst erhellt war, ein würdiges *operae pretium!*

Noch einen zweiten Weg aber haben die neuen Sprachen ergriffen, dem schriftlichen Ausdrucke grössere Klarheit zu geben. Man schreibt gleichlautende Wörter verschieden, wie „Rhein, Rain, rein, Reih'n, reih'n."

3. Dagegen ist in anderer Beziehung eine Corruption der modernen Schrift entstanden, die ihres Gleichen sucht. So lange in einem Volke sich kein zünftiges Lernen und Wissen aus Schriftwerken ausgebildet hat, schreibt der Einzelne nach der in seiner Gegend eben gebräuchlichen Aussprache eben so wohl den Privatbrief, wie die für einen weiteren Kreis und möglicher Weise für

spätere Zeiten bestimmte Schrift. So schreibt nicht nur der Ionier ionisch, der Dorier dorisch, der Äolier äolisch, sondern für den Kundigen wird sich auf den ersten Blick auch die engere Landschaft, vielleicht die Stadt, das Dorf erkennen lassen. Aber bald verschafft sich ein einzelner Dialekt, von einer hervorragenden Stadt oder Landschaft ausgehend, die allgemeinste Geltung. Nun beginnt auch der Ionier, der Dorier mehr und mehr in attischem Dialekte zu schreiben. Doch spricht er seine Schrift auch attisch aus? Höchstens wird er nicht τιμά sprechen, wo er τιμῇ schreibt, oder gar τὶν, wo er σοὶ schreibt. Aber dennoch wird Alles gewiss in dem Munde des gebornen Doriers oder Äoliers ganz anders klingen, als in dem des Atheners, auch wo die Schrift dieselben Zeichen zeigt. Manche Äolier werden gewiss fortgefahren haben, in vielen Fällen das υ wie ein *u* auszusprechen, in anderen aber ihm den auch ihnen nicht unbekannten *Ü*-Laut zu geben. Und hier entsteht nun eine grosse Unzuverlässigkeit der Buchstaben: ein und dasselbe Zeichen wird verschiedene Laute auszudrücken haben, ein und derselbe Laut wird oft durch verschiedene Bezeichnungen angegeben werden.

Diese Discrepanz zwischen den Lauten und ihrer Bezeichnung erreicht aber erst im Laufe der Zeiten ihren Gipfelpunkt. Auf die Epoche einer reichen Production folgt ein Stillstand; in grossen Meisterzügen ist von den Heroen der Dichtkunst, der Geschichtschreibung, der Beredsamkeit, der Philosophie u. s. w. in plastischer Frische dargestellt worden, was das innerste Gemüth des Volkes bewegte, unnachahmliche Geisteswerke liegen vor; die folgenden Zeiten, in welchen die Nation erst ganz allmälig neue Keime der Bildung entwickelt, scheinen verhältnissmässig leer und inhaltlos. Da werden denn jene Schriftsteller, die aus dem farbenreichen, bewegungsvollen Leben einer Zeit schöpften, die als der Frühling und die Jugend des Volkes erscheint, die anerkannten Muster für alle neueren Bestrebungen; namentlich wird die Form ihrer Darstellungen und ihre Sprache massgebend. Ihre Sprache? Jede lebende Sprache ist in ununterbrochenem Wandel begriffen, nicht am wenigsten aber sind die Laute diesem Wandel unterworfen. So lange nun die Productionskraft eine lebendige ist, wird auch der Schriftsteller, immerfort aus dem Leben selbst schöpfend, diesen Wandel getreu abspiegeln in der Schreibart der Wörter. Ein Thu-

kydides, noch aus jener Zeit hervorgegangen, in welcher die attische Bildung kaum begonnen hatte, sich von der ionischen zu emancipiren, in welcher Homer, die ihm nahe verwandten Elegiker, die kleinasiatischen Logographen und der Vater der Geschichte, Herodot, nebst den ebenfalls ionischen Naturphilosophen noch gänzlich den Vordergrund der Literatur bildeten: Thukydides zeigt noch manche durchgreifenden dialektischen Eigenthümlichkeiten, welche die gebildeten Athener sich von den Ioniern angeeignet hatten; bei ihm heisst es noch γλῶσσα, τέσσαρες. Und ein Xenophon, noch sein, wenn auch jüngerer Zeitgenosse, schreibt bereits γλῶττα, τέτταρες, da das specifisch Attische sich immer mehr Bahn gebrochen hat auch in den vornehmen Ständen. Aber bis zu Alexanders d. G. Zeit geht nur diese unmittelbar aus dem Leben entspriessende Bildung und Literatur. Der Kanon der grossen Geschichtschreiber, Redner und Dichter liegt nun fertig vor. Nach ihm richten sich die Epigonen; ihre Sprache hat sich bereits wesentlich geändert, aber sie schreiben die Wörter mit denselben aus älterer Zeit überkommenen Lautzeichen weiter. Gewiss hat der Einzelne sich anfänglich bemüht, auch die überlieferte Aussprache fortzupflegen; aber diese Ueberlieferung, von den individuellen Fähigkeiten und Schwächen der einzelnen Lehrer abhängig, erlosch bald gänzlich. Jetzt wurde die Schriftsprache zu einem fast gedankenlosen Abmalen von Charakteren degradirt, und je mehr man genöthigt war, eine Disciplin der „Orthographie" aufzustellen, desto mehr war diese thatsächlich eine Pseudographie!

Man hat diese Pseudographie, mit welchem *terminus technicus* wir durchaus gezwungen sind, die Sache zu bezeichnen, historische Orthographie genannt. Der Unfug in einzelnen Sprachen ist so weit gegangen, dass man fortfährt, ganze Flexionsendungen zu schreiben, die unter keinen Umständen mehr gesprochen werden; so im Französischen *parlent* statt *parl'* oder *parlé*. Und die Deutschen haben auch hier Grossartiges in der Kunst der Systematisirung geleistet. Noch gegenwärtig wird der Schuljugend eine förmliche Lehre von Dehnungs- und Schärfungszeichen vorgetragen. Und es gibt Etymologen andererseits, welche sich an „diesem getreuen Festhalten an der alten Gestalt der Wörter" erfreuen. Und doch ist diese Pseudographie, die in der deutschen Schrift um nichts geringer ist als in der englischen, ein wahrer Fluch der

Menschheit geworden; unter dieser von der Indolenz und der gelehrten Pedanterie geschwungenen Geissel erseufzen ganze Nationen und die Bildung der Völker findet hierdurch eine fast unübersteigliche Mauer gezogen.

4. Am allerschlimmsten sind wir daran, wenn wir sprachwissenschaftliche Zwecke verfolgen und uns dabei auf das so unzuverlässige Mittel der Schrift angewiesen sehen. Die eigene Sprache hat man trotz der Schrift aus dem Umgange mehr oder weniger richtig aussprechen gelernt. Wie aber, wenn man die Aussprache fremder Wörter angeben will? Nicht blos die uns fehlenden Laute vermögen wir nicht mit unserem Alphabete kenntlich zu machen, sondern selbst die uns geläufigen Laute können wir nicht in unzweideutiger Weise angeben. Denn mit der Verbindung *sch* bezeichnen wir z. B. einen höchst einfachen unzusammengesetzten Zischlaut, das hebräische ש, welcher von den Franzosen durch *ch* (doch ebenfalls nicht in unzweideutiger Weise, da *ch* auch für *k* steht) bezeichnet wird, von den Engländern durch eine ganze Reihe von Pseudographien: *sh, ch, ti, ci, si, ssi, ce* und *s (sure)*, ungerechnet noch die Fälle, wo dieser Consonant sich mit *t* und *k* zu einem Doppellaute verbindet und nun wieder durch eine ganze Reihe von Combinationen ausgedrückt wird. Auf welche Weise wollen wir nun dem Deutschen die Aussprache des griechischen σχ deutlich machen? Wir schreiben auch hier sch; und folglich sehen wir sogleich als Folge davon, dass man den *Aeschylus* ausspricht, als sei er von dem deutschen Baumnamen „Esche" oder von dem Fischnamen „Äsche" abgeleitet; und wenn der griechische Dichter ein munteres Mädchen μόσχος nennt (wir würden, nach Geibel, „schlankes Reh" sagen, oder „Gazelle"), so spricht man es aus, als wenn jenes thierische Aroma, das für Viele aber ein Gräuel ist, erwähnt wäre. Und ist dies gleichgültig? Keineswegs für den, der die Sprache über die Schrift stellt. Und diese Kleinigkeit — tiefer Eingreifendes werde ich am richtigen Orte aufzählen — hat bereits andere sehr üble Folgen nach sich. ש als einfacher Consonant könnte keine Position machen, die erste Silbe in μόϖος müsste eine metrische Kürze bleiben. Wer dennoch das Wort als einen Trochäus oder Spondeus (sequente consonante) aussprechen kann — ich kann es nicht — der zeigt dadurch, dass er keine Ahnung von poetischer Form hat, dass sie für ihn nur als Strich oder Haken

auf dem Papiere existirt, und dass in seiner Praxis jeder griechische Dichter modern-deutsche Rhythmen hat. Wer diese Sachen für Kleinigkeiten hält (sie sind wahrlich Kleinigkeiten, was die Schwierigkeit der Gewöhnung anbetrifft, wenn man nur den nöthigen sittlichen Ernst der Sache entgegenbringt), der bilde sich nie ein, auch nur eine Ahnung der antiken Kunst erlangen zu können; er wird stets vor todten Schablonen stehen. — Und ein anderes Beispiel: wie will ich dem Deutschen, ohne lange Dissertationen, den Doppellaut in dem französischen *bien* klar machen? Die Schreibart wird auf das deutsche „Biene" (apis) verweisen.

5. So erweist es sich denn auch für dieses Buch unbedingt als nöthig, ehe ich auf einzelne Theorien eingehe, ein möglichst bezeichnendes und einfaches Alphabet einzuführen, mittelst dessen es gelingt, alle diejenigen lautlichen Verhältnisse der griechischen Sprache, auf welche es ankommt, klar und unzweideutig zu bezeichnen. Als erster Grundsatz muss gelten, dass jeder einfache Laut nur ein einfaches Zeichen erhält, jeder Doppellaut dagegen durch die zwei Consonanten oder Vocale, aus welchen er besteht, ausgedrückt wird, also ξ durch *ks*, ψ durch *ps*, ζ durch *ds*.

Die Operationsbasis gleichsam ist mir das Hochdeutsch, wie es im Munde der Gebildeten in Berlin gesprochen wird; in diesem Dialekte werden die Dehnungen und Schärfungen genau unterschieden, wogegen uns bereits in Sachsen und Thüringen eine heillose Verwirrung entgegentritt, so in der Dehnung der Vorsilbe *un-*; ferner treten die Vocale in scharfen Unterschieden hervor, indem z. B. (nicht von den Ungebildeten) *i* und *ü*, *o* und *e* genau auseinander gehalten werden; und noch weniger findet jene trostlose Vermengung der Tenuis mit der Media und dieser mit der Aspirata statt, welche selbst die Aussprache der gebildetsten Sachsen zu entstellen pflegt. Selbst das „juter Jott", welches die gewöhnliche Vorstellung den Berlinern zuzuschreiben pflegt, ist wenigstens so weit die irgend Gebildeten verstanden werden, eine Fabel, und gehört fast ausschliesslich den untersten Schichten der Gesellschaft an, wo es ebenfalls langsam zu schwinden beginnt. Einzelne Schwächen der Aussprache, so die Eigenthümlichkeit, *st* und *sp* wie שׂט und שׂפ zu articuliren, könnten allerdings zu Irrungen Anlass geben, aber hier recurrire ich weiter auf die Aussprache der Gebildeteren in mehr nördlichen Gegenden, z. B. Mecklenburg, wo

zwar manches Breite vorkommt, manches Plattdeutsche sich eindrängt („Tag" nicht wie *tak*, sondern wie *tach*), sonst aber die meisten Verhältnisse sehr ungetrübt vorliegen. Endlich ziehe ich zum Vergleiche die französische und die englische Sprache herbei, um die Lautreihen der Hauptsache nach vollständig herstellen zu können.

6. Unter den Vocalen sind die drei reinsten und ursprünglichsten *a*, *i* und *u*, noch jetzt fast allen Völkern gemeinsam und nur den Engländern durch ihre Pseudographie zweideutig. Es sind folgende Uebergänge vorhanden:

A) a—ā—ē—e—i, gedehnt *ą—ą̄—ę̄—ę—į*.

1) *ā* ist im Englischen ungemein häufig und wird mit *a* geschrieben; gedehnt tritt es fast nur vor *st*, *nt*, *nd* auf, aber auch hier nicht durchgängig.

Beispiele: *mān* (homo), *kān* (possum), *kąnt* (nequeo).

Der Laut ist im Deutschen so viel ich weiss, in keinem Dialekte vorhanden, und liegt dem *a* viel näher als dem *e*, wovon noch die Mittelstufe *ē* trennt, so dass es z. B. ganz widersinnig ist, wie es ausnahmslos in Deutschlaud geschieht, den grossen Drammatiker *šekspįr*, und nicht vielmehr, dem Genius unserer Sprache völlig und dem der englischen besser entsprechend, *šakspįr* zu sprechen.

2) *ē* ist in den deutschen Dialekten, und so besonders im Hochdeutschen, nur vor *r* vorhanden, wo man bald ä, bald e schreibt; der gedehnte Laut aber (franz. ziemlich genau in den durch *ê* ausgedrückten Silben) unter allen Umständen in betonten, nicht in tonschwachen Silben vorkommend, in manchen Dialekten (so auch im Munde des hochdeutsch sprechenden Plattdeutschen) nicht vor *r* auftretend. Geschrieben wird bald *e*, bald *ā*, nie *ee*. Die Engländer kennen nur den gedehnten Laut, und zwar nur vor *r*.

hēr (dominus), *vēr* (quis), *hērlic* (praeclarus), *lęben* (vivere), *stęlen* (furari).

Englisch: *bęr* (nudus), *kęr* (curare).

3) Was das *e* anbetrifft, so ist es im Hochdeutschen, geschärft, der Umlaut von *a*, ausgenommen vor *r*, wo *ē* bleibt; der gedehnte Laut dient aber höchstens (cf. oben) vor *r* als Umlaut.

valt—veldēr (silva—silvae), *stant—stende* (stabam—starem), *kraft—kreftik* (robur—robustus). Dialektisch: *vąr—vęre* (eram—

essem) statt *vąr—vę̄re*. Den Engländern (und so vielen Schleswigern!) ist das gedehnte *e* unbekannt; sie sprechen dafür den Diphthongen *ęi*.

4) Das geschärfte *i* im Auslaute ist nur den Engländern bekannt; die Deutschen also suchen sich theils durch ein geschärftes *ö* (wie in dem männlichen franz. Artikel), theils durch ein gedehntes *i* (*į*) anzunähern, und man findet sich auch in vollem Ernste in Lehrbüchern so angeleitet, ohne die Angabe, dass dies nur eine Nothhülfe sei.

lęidi (puella), *bjųti* (pulchritudo) *vįhimèntli* (vehementer).

B) *a—å—ȯ—o—u—ū—i*, gedehnt *ą—ą̊—ǫ̊—ǫ—ų—ų̄—į*.

Die Mittellaute zwischen *a* und *o* werden in unserer gebildeten Sprache möglichst vermieden, so häufig sie auch in den Dialekten sind. — Im Englischen wird *å* meist durch *o*, *ȯ* umgekehrt durch *a* ausgedrückt, namentlich hinter *w* und *qu* (d. h. *kw*).

nåt (non), *håt* (fervidus), *åfen* (saepe), *ką̊l* (vocare), *ną̊t* (nihil).

wȯnt (egere), *wȯrm* (calidus), *kwǫ̊rt* (quadrans).

Begriffsverwirrend sind unsere Benennungen, von denen ich ebenfalls abgehen muss, da der gänzlich falsche Ausdruck, sobald er als solcher erkannt ist, abzuschaffen ist. Der Mittellaut in dem englischen *ą̊l* (omnis) ist entweder als spitzes *a*, oder als breites *o* zu bezeichnen; widersinnig ist der uns geläufige Name: breites *a*, da bekanntlich das *a* mit der weitesten Oeffnung der Organe gesprochen wird, während bei jedem folgenden Vocale eine stärkere Contraction derselben stattfindet.

ü entspricht bekanntlich dem *u* der Franzosen, dem υ der Griechen, und der *u*-Laut ist in den hervorragenden Dialekten der letzteren nur gedehnt (geschrieben: ου).

C) *o—ɵ—ö—e—i*, gedehnt *o* u. s. w.

ɵ ist mir nur als geschärfter Vocal bekannt und als solcher im Englischen, wo er meist durch *u*, doch auch durch *o*, *ou* u. s. w. bezeichnet wird, sehr häufig, im Deutschen unbekannt.

nɵt (nux), *hɵr* (αὐτῇ), *ɵs* (nos, nobis).

ö kommt im Englischen nur geschärft, und zwar in unbetonten Silben vor, ist dagegen im Hochdeutschen in beiden Gestalten vorhanden und gleich *ę̄* nur in Tonsilben auftretend.

Engl. *paiɔös* (pius), *mɵðör* (mater).

7. An Diphthongen ist das reine Hochdeutsche verhältnissmässig arm; es sind deren nur dreie vorhanden:

1. *au*, geschrieben *au*,
2. *aü*, » *eu*, *äu*, selten *oi*,
3. *ai*, » *ei*, *ai*.

Diese Diphthonge zeichnen sich durch die innige Verschmelzung ihrer Vocale aus, während im Englischen die beiden Bestandtheile deutlicher herauszuhören sind. *aü* wird namentlich in den Provinzen Hannover und Schleswig-Holstein, ausserdem in Hamburg u. s. w. durch die ganz verwandte Verbindung *oi* ersetzt, doch kann diese Aussprache schon aus dem Grunde nicht eine mustergültige genannt werden, weil der Uebergang von *au* zu *aü*, die in etymologischem Zusammenhange stehen, leichter zu erklären ist; in Süddeutschland spricht man gewöhlich statt *aü*, *ai*, und so hört man schon die unteren Volksschichten in Berlin vielfach aussprechen. Also:

rein hochdeutsch:	in Hannover:	und mehr südlich:
baum—baüme—baümcen,	*baum—boime—boimcen,*	*baum—baime—baimcen,*

(arbor—arbores—arbuscula).

Unter den plattdeutschen (sporadisch auch in hochdeutschen Gegenden auftretenden) zahlreichen Diphthongen haben *ei*, *ou* und *öü* die weiteste Verbreitung; sie bestehen aus einer eben so innigen Verbindung ihrer beiden Vocale. Ich führe einige Vocabeln an, wie sie im grössten Theile Mecklenburgs gesprochen werden, daneben die entsprechenden hochdeutschen Wörter stellend:

kein—kain (nullus); *veit—vais* (scio); *fleiten—fl̨sen* (fluere); *šeir—grentse* (finis).

hour—horde, hęrde (grex); *kou—kų* (vacca); *blout—blųt* (sanguis).

gröün—grų̈n (viridis); *möür—mų̈de* (fessus); *köü* oder *kaü—kų̈he* (voccae).

Diphthongen, in denen einem stark gedehnten ersten Vocal ein zweiter sehr schwacher nachfolgt, sind im mustergültigen Hochdeutsch nicht vorhanden, in süddeutschen Dialekten aber tritt *ęi* sehr häufig auf. Im Englischen hat man fast alles, was die Grammatiken und Wörterbücher als gedehntes *e* oder *o* bezeichnen,

diphthongisch als *ęi* und *ǫu* auszusprechen, da die einfachen gedehnten Vocale hier wenigstens in betonten Silben gänzlich fehlen.

Engl. *nǫu* (particula negativa), *nǫut* (nota), *hǫul* (totus; foramen), *sǫul* (animus, anima); *brękik* (frangere), *nęim* (nomen).

8. Den so namentlich an Beispielen erläuterten Vocalen und Diphthongen entsprechen im Griechischen wol durchgängig ziemlich genau folgende Charaktere:

α = *a, ą.*	αυ = *au.*
ο = *o.*	αι = *ai.*
ω = *ǫ.*	ει = *ei.*
ου = *ų.*	οι = *oi.*
υ = *ü, ų̈.*	ᾳ = *ąi.*
ι = *i, į.*	η = *ęi.*
ε = *e.*	ῳ = *ǫi.*
η = *ę.*	

Für die angegebene Aussprache der Diphthonge spricht zuerst die Schreibart selbst, da gar nicht einzusehen ist, wie die Griechen von Anfang an sich einer Pseudographie statt der Orthographie bedient haben sollten. Sodann zeugt dafür die ganze Etymologie. Denn wenn z. B. aus εε der Diphthong *ei* entstand, so können wir uns diesen Hergang äusserst leicht erklären dadurch, dass das zweite ε etwas dünner und spitzer ausgesprochen wurde, wodurch sogleich der betreffende Diphthong entstand, wenn der Spiritus lenis zwischen beiden Vocalen unterdrückt wurde, während eine Heranbildung zu der Aussprache *ai* (wie das hochdeutsch *ei* geschriebene immer lautet) gegen alle sprachgeschichtliche Entwicklung verstiesse. Denn wo ist sonst im Griechischen das dünne ε im Lauf der Zeiten zum vollen α geworden? Und wenn die Neugriechen ει wie *i* aussprechen, so ist das nur ein weiterer Schritt auf der einmal betretenen Bahn, indem auch noch der erste Theil des Diphthongen an der schon eingetretenen Verdünnung des zweiten Theiles theilnimmt, während umgekehrt, so viel ich sehe, nirgends bis jetzt ein Umspringen von *ai* in einfaches *i* beobachtet ist. — Ferner legen die auch im attischen Dialekte in der Poesie immer noch unverfänglichen Diäresen das gewichtigste und entscheidendste Zeugniss ab. Nur wer Ἀτρεΐδης und βασιλεῖος aussprach *Atreidęs* und *basileios* konnte auch im Verse die Aussprache βασιλῆος und

Ἀτρεΐδης ohne Anstoss hören und ausüben; nur wer in πατρῶος einen wirklichen Diphthongen hören liess und empfand, konnte auch wieder zu πατρώϊος gelangen. So ist auch eine Aussprache des αι wie *ē* zur klassischen Zeit undenkbar, und wenn die Neugriechen so artikuliren, ja zum Theil ein ganz reines *e* hören lassen, so war auch hier die Entwickelung eine ganz regelrechte: 1) *ai*; 2) beide Vocale einander genähert: *ăe, ĕe;* 3) contrahirt *ę̆;* 4) verdünnt *ę*. Weiter würden sie auf dem regelmässigen Wege gelangen 5) zu *į*, 6) zu *i*. Dies ist z. B. auch der gewöhnliche Weg im Lateinischen. Wie *adrapio* durch die Mittelform *adrepio* zu *arripio* wird, zeigt uns noch das Participium *arreptus*, in welchem der vollere Vocal, gestützt durch einen Doppelconsonanten, sich gehalten hat; dagegen ist eine Umwandlung etwa von *findo* über *fendo* hinaus zu *fando* auch auf dem Gebiete dieser Sprache undenkbar und durch keine Analoga glaubbar. — Ich darf ein Detail anderer, meist bekannter, zahlreicher Beweise übergehen.

Von den übrigen drei Diphthongen, υι, ευ und ηυ erklärt sich der erste sogleich selbst als = *ŭi*, wie seine Bezeichnung sagt. ευ und ηυ aber dürfen auf keinen Fall gleich dem hochdeutschen *aŭ* (geschr. *eu, ău*) gesprochen werden, da dies der Schreibart, der gestatteten Diäresis (ἐΰ = εΰ u. s. w.), der Entstehung aus *εϝ* (βασιλεύς aus βασιλέϝς) und der Weiterbildung im Neugriechischen (= *ef, basilefs*) gleichmässig widerspricht. Auch hier hat man einfach der Schreibart zu folgen. Ϝ war ein *semivocalis*, dem engl. *w* vollkommen entsprechend; daher hat es, wie dieses Diphthonge gebildet, ganz naturgemäss mehr seine vocalische Seite hinter Vocalen hervortreten lassend. Umgekehrt, in den rauheren äolischen Mundarten, wie der der Aetoler und in den wohl verwandten Dialekten der Arkadier und Achäer, trat die consonantische Natur mehr in den Vordergrund (basilevs aus basilews), und diese Aussprache wurde von den, Consonantenhäufungen weniger scheuenden Neugriechen noch weiter zu *ef* erhärtet (so auch *af* aus αυ). Denn wer griechische Geschichte kennt, wird nicht glauben, dass viel athenisches oder auch nur lakedämonisches Blut in den Adern der Neugriechen fliesse. Es sind die Nachkommen der Arkadier, Achäer, Aetoler, Akarnanen und Makedonier, vermischt mit anderen Völkerresten; die Nachkommen jener Stämme, die am längsten sich ihre alte Kraft bewahrten und desshalb auch später an der Spitze der

griechischen Geschichte stehen. — Das υ in den beiden Diphthongen kann nicht wie bei αυ seine ältere Geltung als *u* bewahrt haben, sondern muss sich dem ε genähert, und desshalb als *ü* gegolten haben. Wir setzen desshalb ευ = *eü*, ηυ = *ẽü*. Sucht man nach einem einfachen, ziemlich ähnlich klingenden Laute im Hochdeutschen, so dient *ỹ* sehr gut dazu, den antiken Laut in moderner Aussprache zu ersetzen. Näher liegt freilich das plattdeutsche *öü*, welches oben erwähnt wurde. Auch die Entwicklung der französischen Aussprache ist ohne allen Zweifel diese: *eu—eü—öü* (das *e* dem *ü* genähert) — *ỹ* — endlich in vielen Fällen kurzes *ö*.

Unbedingt wird jeder, der verstehen und nicht blos äusserlich lernen will, es für nöthig halten, dass man jene antiken Vocale und Diphthongen auch antik ausspreche; auf kleine Nüancen, die die Griechen auch unter einander gehabt haben, kommt es freilich nicht an. Nur so wird man die Ableitungen auch fühlen lernen; nur so hört der Uebelklang unserer breiten Diphthonge (immerfort *au*, *aü* und *ai*, nie die dünneren Verbindungen *ei* und *eü*) auf; nur so werden wir auch gewisse metrische Erscheinungen wirklich und innerlich begreifen lernen.

9. Die Consonanten anbetreffend, so will ich zuerst die hochdeutschen aufzählen und dabei die nach unserm pseudographischen Systeme gebräuchliche Bezeichnung angeben:

I. *Mutae.*

Gutturale: k, geschrieben *k*, *c*, *ch* namentlich in Fremdwörtern, *g* am Silbenschlusse, *q* in Verbindung mit *u*, = *kυ*.

g, geschr. *g*.

c, geschr. *ch*, hinter *e*, *i*, *ẽ*.

ĉ, geschr. *ch*, hinter *a*, *o*, *u*, *ü*.

Labiale: *p*, geschr. *p* und am Silbenschlusse oft *b*.

b, geschr. *b*.

f, geschr. *f*, *v*, *ph*.

v, geschr. *w* und in Fremdwörtern oft *v*, ferner *u* hinter *q* (qu = kv).

Dentale: t, geschr. *t*, *th* und am Silbenschlusse oft *d* oder *dt*.

d, geschr *d*.

Sibilanten. s, geschr. *s* vor *p* und *t* und am Silbenschlusse, ss und ß im Inlaute und oft im Auslaute; die Verbindungen *ts*

und *ks* werden ausgedrückt durch *z* und *tz*, auch *ts* einerseits, *x* und *chs*, *cks* andererseits.

z, geschr. *s* im An- und Inlaute vor Vocalen, eben so in einzelnen Fällen im Auslaute auftretend.

š, geschr. *sch*, franz. *ch*, engl. besonders *sh*.

ž in einigen aus dem Franzōsischen entlehnten Wörtern, worin man die überkommene Pseudographie mit *j* beibehält, z. B. *žęnieren* (geschr. geniren, genieren).

II. *Liquidae.*

r, geschr. *r*, *rh*.

l, geschr. *l*.

m, geschr. *m*. Bei nachlässiger Aussprache klingt auch das *n* vor *f* so, z. B. *zamft* st. *zanft* (geschr. sanft, mollis).

n, geschr. *n*.

ñ, geschr. *n*, vor Gutturalen.

III. *Semivocales.*

j, geschr. *j*.

Aus der englischen Sprache sind ferner zu notiren:

Dentale. 1) harte Aspirata: ϑ, geschr. *th*.

ϑiñk, (cogitare), *bǫuϑ* (ambo).

2) weiche Aspirate: *ð*, geschr. *th*.

ðau (tu), *ðǫu* (quamquam), *fąðör* (pater).

Semivocales: w, geschr. *w*.

wain (vinum), *hwain* (ejulare), *hwðt* (quid).

Diesen Consonanten entsprechen im Griechischen, wenn auch nicht immer völlig genau, folgende Charaktere:

κ = *k*	π = *p*.	ν = *n*.
γ = *g*.	β = *b*.	γ = *ñ*.
χ = *ĥ*.	σ = *s*, *z*.	ϝ = *w*.
τ = *t*.	ρ = *r*.	ζ = *dz*.
δ = *d*.	λ = *l*.	ξ = *ks*.
ϑ = ϑ.	μ = *m*.	ψ = *ps*.

Ich werde am gehörigen Orte für Auffassungen, die zweifelhaft scheinen könnten, Belege geben, in so weit dadurch metrische Verhältnisse klarer werden.

Dem φ entspricht kein deutscher, englischer oder franzōsischer Consonant. Es war, wie schon *Raumer* in seiner Abhandlung über die Lautverschiebung und die Aspiration klar gemacht hat, indem

er zugleich die Winke der alten Schriftsteller verglich, kein Dauerlaut wie unser f, welches den Namen Lippen-Spirant verdient, sondern ein Explosivlaut, durch eine sanfte und momentane Bewegung der Lippen gegen einander und von einander ab hervorgebracht. Ich habe den Laut einzig beobachtet bei Negern, die das englische ϑ so auszudrücken pflegen, z. B. *ai φiñk* (cogito). Man denke nur an die ähnliche Verwechslung in den griechischen Dialekten: ϑήρ, φήρ, lat. *fera*, d. h. *ϑερ, φερ, fera*. Uebrigens sind Raumer's Ansichten über die Aspiraten, so viele Geltung sie sich auch verschafft haben, höchst verfehlt, da sie aus blosser Theorie entstanden sind und unmöglich von lebendiger und genauer Beobachtung begleitet gewesen sein können. Ich habe mich vergeblich bemüht, Engländern etwas Zischendes bei ihrem ϑ oder *ð* (geschr. *th*) abzulauschen; ich habe, so viele Tausende aus allen Gegenden ich auch hörte, immer nur einen höchst einfachen, nicht zusammengesetzten Explosivlaut vernommen, im schnellsten Flusse der Rede, wie beim feierlichsten und gemessensten Vortrage. Freilich, wenn man zu ganz langsamer und genauer Articulation auffordert, so bekommt man etwas Forcirtes und keineswegs Gebräuchliches zu hören, und da zeigt dann allerdings das ϑ, wie leicht es in einen wahren Zischlaut übergehen könne. Man begreift dann auch das Verhältniss von ϑεός und σιός im Griechischen, ferner wie die dritte Person der Verben im Englischen die Endung *s* statt *eϑ* erhalten konnte, und wie die jetzigen Nordfriesen, welche ich täglich Gelegenheit habe zu hören, dazu gelangten, meist ein *s* für altes ϑ zu sprechen. Aber dieselben Fehlschlüsse zieht der Ausländer, wenn er unser *c* (geschr. *ch*) sich forcirt vorsprechen lässt; auch er hört einen Zischlaut heraus, den er hinreichend deutlich durch ein *š* wiederzugeben glaubt, wie ich mich oft überzeugt habe (man sprach mir z. B. *miš* nach, wenn ich *mic* vorsagte). Und bei diesen Versuchen wird auch wieder recht klar, wie die Gutturalen in die Sibilanten übergehen konnten in den romanischen Sprachen, wie im Englischen. Selbst eine genaue physiologische Theorie führt hier zu den offenbarsten Fehlschlüssen, indem man einzig beachtet, was organisch nahe liegt, nicht aber, was ähnlich klingt. Wir fanden so eben, dass φ und ϑ, mit ganz verschiedenen Organen gesprochen, dennoch leicht mit einander verwechselt werden oder in einander übergehen konnten.

Denkt man an diese wahre Natur des ϑ, nicht an die Vorstellungen, welche Theoretiker darüber verbreitet haben, so wird man sich leicht überzeugen, dass eben das griechische ϑ nichts anderes ist. Der Laut ist dem *t* eben so nahe verwandt, wie das volle *ĉ* (nicht *c*) dem *k* und φ dem *p*. Daher verwechselt auch jener Skythe in den Thesmophoriazusen des Aristophanes als Ausländer alle drei Aspiraten gleichmässig mit dem entsprechenden harten Laut, indem er z. B. ausspricht statt ϑρέξομαι—τρέξι, statt ἐπιϑυμεῖς—ἐπιτυμεῖς, st. ναίχι—ναίκι, st. ἀπότρεχ' —ἀπότρεκ, und st. κεφαλή—κεπαλή. Eben so sprechen bekanntlich die Franzosen und Engländer unser *ĉ* und *c* mit *k* nach, besonders den ersteren Laut; und so spricht auch der unbefangene Deutsche, dem nicht in der Schule von einem unerfahrenen Lehrer mit Gewalt die Idee octroyirt ist, dass die Engländer den mit *th* geschriebenen Laut zischend aussprächen, höchst einfach ϑ wie *t*, *ð* wie *d* aus, z. B. *de* = *ðe* (ὁ, ἡ, τό), *dau* = *ðau* (tu), *dǫ* = *ðǫu* (quamquam); *ai tiñk* = *ai* ϑiñk (cogito), *bǫt* = *bǫu*ϑ (ambo), und erst forcirtes Vorsagen und gezwungenes Nachahmen kommt in beiden Fällen zu Zischlauten. Und eben so erklären sich die Geminationen τϑ, κχ und πφ aus der wahren Natur der Laute höchst einfach. Hat man denn noch nicht einmal daran gedacht, dass wir im Hochdeutschen sogar nicht die Medien zu geminiren pflegen, ja nicht einmal einen Begriff davon haben, wie eine geminirte Media klingt? Die Wörter „Ebbe", „Modde" und „Egge" klingen in der That: *epbe*, *motde* und *ekge*, nur dass natürlich die Tenuis nicht voll ausgesprochen werden darf, was nur bei der Zusammensetzung geschieht, sonst aber auch nicht bei geminirter Tenuis, wie in „ritten" (equitabamus). Man spreche diese Wörter einem Engländer, der sehr wohl die echte Gemination der Media kennt, vor, und er wird nichts anderes herauszuhören glauben, als *eppe*, *motte*, *ekke* und keineswegs den Klang herausfinden, den er in den *ebbing*, *madden* und *egging* geschriebenen Wörtern hat.

Ich habe hier noch vorläufig zu erwähnen, dass wir den Laut des hebräischen Alef, den die Griechen nicht durch einen eigenen Buchstaben, sondern nur durch ein Abzeichen, den *Spiritus lenis* deutlich machen, gar nicht in modernen Sprachen mitzurechnen pflegen, dagegen das verwandte *h* beibehalten haben. Nur wo Missverständnisse entstehen könnten, schreiben wir ein sogenanntes Trema,

ohne uns aber bewusst zu sein, dass auch dieses seiner Natur nach ein Consonant ist. Ich werde wenigstens, wo zwei Vocale zusammenstossen, die einen Diphthong bilden könnten, ɔ, ein umgekehrtes *c* als ordentlichen Consonanten einrücken: also *aɔi* = *aĭ*. Es gelingt so, Verwechslungen mit den ordentlichen Vocalen *ā, ē, ō* und *ū* zu vermeiden.

10. Hier folgen nun zwei orientirende Tabellen.

I. Lauttafel für die griechische, deutsche und englische Sprache.

Die specifisch plattdeutschen Laute sind eingeklammert.

Vocale.

Griechisch.	Deutsch.	Englisch.
a, ą	*a, ą*	— *ą*
— —	— —	*ā, ą̄*
— —	*ē, ę̄*	— *ę̄*
e, ę	*e, ę*	*e* —
i, į	*i, į*	*i, į*
ū, ų̄	*ū, ų̄*	— —
— *ų*	*u, ų*	*u, ų*
o, ǫ	*o, ǫ*	*o,* —
— —	— —	*ȯ, ǭ*
— —	— —	*å, ą̊*
— —	— —	*ɵ,* —
— —	*ō, ǭ*	*ō,* —

Diphthongen.

Griechisch.	Deutsch.	Englisch.
ai, ąi	*ai* —	*ai* —
ei, ęi	*(ei)* —	— *ęi*
au	*au*	*au*
eū, ęū	— —	— —
—	*(ōū)*	—
— —	*aū* —	— —
— —	*(ou)* —	— *ǫu*
oi, ǫi	*(oi)* —	*oi* —
ūi	—	—

Consonanten.

	Griech.	Hochd.	Engl.
Hauchlaute.	ɔ	ɔ	ɔ
	h	*h*	*h*
Gaumenlaute.	*k*	*k*	*k*
	g	*g*	*g*
	ĉ	*ĉ*	—
	—	*c*	—
Lippenlaute.	*p*	*p*	*p*
	b	*b*	*b*
	φ	—	—
	—	*f*	*f*
	—	*v*	*v*
Zahnlaute.	*t*	*t*	*t*
	d	*d*	*d*
	ϑ	—	ϑ
	—	—	*ð*
Zischlaute.	*s*	*s*	*s*
	(z?)	*z*	*z*
	—	*š*	*š*
	—	*ž*	*ž*
Liquidae.	*r*	*r*	*r*
	l	*l*	*l*
	m	*m*	*m*
	n	*n*	*n*
	ñ	*ñ*	*ñ*
Halbvocale.	—	*j*	*j*
	(w)	—	*w*

II. Gewöhnliche Bezeichnung der Laute in den drei Sprachen. Das Plattdeutsche ist nicht berücksichtigt, da hier keine allgemein recipirte Pseudographie existirt.

Laut.	Bezeichnung: im Griech.,	Hochd.,	Englischen
a, ą	α, ά	*a; a, ah*	— *a*
ā, ą̄	— —	— —	*a, a*
ē, ę̄	— —	*ä, e; ä, e*	— *a*

Laut.	Bezeichnung: im Griech.,	Hochd.,	Englischen
e, ę	ε, η	*e, ä; e, ee*	*e* —
i, į,	ι, ι	*i; ie*	*i; ee, e*
ü, ų̈	υ, υ	*ü; ü*	— —
u, ų	— ου	*u; u*	*u, oo*
o, ǫ	ο, ω	*o; o, oo*	— —
ȯ, ǫ̈	— —	— —	*a, a*
å, ą̊	— —	— —	*o; a, au, aw*
ɵ, —	— —	— —	*u* —
ö, ǫ̈	— —	*ö; ö*	*e, o* —

Diphthonge.

ai, ąi	αι, ᾳ	*ei, ai* —	*i* —
ei, ęi	ει, ῃ	— —	— *a, ai*
au	αυ	*au*	*ou, ow*
eü, ęü	ευ, ηυ	— —	— —
aü	—	*eu, äu*	—
oi, ǫi	οι, ῳ	— —	*oi, oy* —
üi	υι	—	—

Consonanten.

Laut.	Griech. Bez.	Hochd. Bez.	Engl. Bez.
ɔ	*Spiritus lenis* (Trema)	(Trema)	(ohne Bez.)
h	*Spiritus asper*	*h*	*h*
k	κ	*k*	*k, c*
g	γ	*g*	*g*
ɛ̊	χ	*ch*	—
c	—	*ch*	—
p	π	*p*	*p*
b	β	*b*	*b*
φ	φ	—	—
f	—	*f*	*f*
u	—	*w*	*w, u*
t	τ	*t, th*	*t*
d	δ	*d*	*d*
ϑ	ϑ	—	*th*
ð	—	—	*th*

Laut.	Griech. Bez.	Hochd. Bez.	Engl. Bez.
s	σ	*ß, ss, s*	*s, e*
z	*(? σ)*	*s*	*z, s*
š	(altes Sampi)	*sch*	*sh, ti, si* etc.
ž	—	(*j* in Fremd-wörtern)	*si* im Inlaute *s* vor *u* im Inl.
r	ρ	*r*	*r*
l	λ	*l*	*l*
m	μ	*m*	*m*
n	ν	*n*	*n*
ñ	γ	*n*	*n*
j	—	*j*	*y*; nicht ausgedrückt vor *u*
w	*(F)*	—	*w*

Unberücksichtigt sind die nur für die Orthoepie wichtigen Unterscheidungen geblieben, wie die der verschiedenen *r*, von denen es in den deutschen und englischen Dialekten vier organisch sehr abweichende Arten gibt.

Es wird nach diesen Auseinandersetzungen gelingen, die für die Metrik in Betracht kommenden Verhältnisse klar und ohne zu befürchtende Missverständnisse darzulegen. Ich gebe die Wörter, welche zur Veranschaulichung dienen sollen, aus den modernen, pseudographischen Sprachen mit einer genauen Lautschrift, cursiv gedruckt, die aus der griechischen und etwa lateinischen Sprache, welche annähernd orthographisch geschrieben werden, in der gebräuchlichen Schreibart.

---

§ 2. Die Vocal-Articulation.

1. Am besten thut man daran, wenn man sich unter einem gedehnten und einem geschärften Vocale, beispielsweise unter *e* und *ę* (ε und η) zwei specifisch verschiedene Laute vorstellt, die nur in einem Verhältnisse naher Klangverwandtschaft stehen. Denn in verschiedenen Sprachen herrscht nicht einmal dasselbe Verwandtschaftsgefühl. Uns erscheint *į* als die natürliche Dehnung von *i*,

ę als die von *e*. Aber dem Engländer erscheint nicht etwa bloss in seiner Schrift *ai* als die Dehnung von *i*, *į* als die von *e*, sondern auch in der mündlichen Rede; ebenso erscheint ihm *au* als Dehnung von *o* — wenn alles dieses auch nicht durchgängig. Daher singt er oft *sâftlai* (leniter), wo er *sâftli* spricht; ja ich habe oft schlichte Landleute in einem Kirchengesange, den sie täglich zu ihrer Hausandacht anstimmten, das Wort *ininkwiti* (impietas) bald *ininkwitai*, bald *aininkwitai*, bald gar *ainaikwaitai* in langen, gemessenen Noten intoniren hören. Ebenso wird ganz der Regel nach aus den Wörtern *haus* (domus) und *waif* (femina) das Compositum *hoswif* gebildet. Frägt man einen Engländer nach der Aussprache seines Artikels, so wird derselbe Mann, der im Fluss der Rede stets *ðe* ausspricht, behaupten, er spreche immer *ðį* aus; und der so flüchtige unbestimmte Artikel *ă* wird fast immer *ęi* gesprochen, wenn der Redner nach ihm eine längere Pause macht, sich etwa auf ein Wort besinnend.

Dem Griechen — anderer Völker zu geschweigen — schien ebenso gut η die Dehnung von α zu sein, als das „lange" α; wenigstens den Joniern und in geringerem Grade den Attikern. Die Sache hat ihre historische Entwicklung natürlich; aber es handelt sich einfach um das in der classischen, ausgebildeten Sprache Vorliegende. Auch der Gothe (ähnlich der Plattdeutsche) dehnte z. B. *a* zu *ę* in Präteritis wie *gaf* (gab) — *gębum*. Und so declinirt der Grieche sein γλῶσσα weiter: γλώσσης, γλώσσῃ und dehnt nicht nur (das Augment zu ersetzen) ἔραμαι zu ἠράσθην, sondern eben so gut auch ἄγω zu ἦγον, ᾄδω zu ἤδον. — Ferner erscheint ihm ει als natürlichste Dehnung des ε, ου als die des ο. Dies zeigt zunächst schon der alte Name der Buchstaben, εἶ und οὖ, statt des späteren ἓ ψιλόν und ὂ μικρόν. Sodann wird εε fast immer zu ει (ἐφίλεε—ἐφίλει), selten η contrahirt (βασιλῆς neben βασιλεῖς), ebenso οο zu ου (νόος—νοῦς). Endlich wird ει zu ε, ου zu ο verflüchtigt (geschärft) wie in Ἑλεσθυια neben Εἰλεσθυια, πολύς entstanden aus dem älteren πουλύς. Auch ohne Contraction tritt dieser Process, und hier fast ausnahmlos ein, indem z. B. aus aus χαρίενς nur χαρίεις, aus τύπτονσι nur τύπτουσι werden konnte

Fasst man alle diese, in einer so reichen Anzahl concreter Fälle vorliegenden Verhältnisse ins Auge, so wird man jedenfalls zugestehen müssen, dass im Bewusstsein des sprechenden Griechen

zu den drei Vocalen α, ε und ο je zwei ihnen entsprechende Dehnungen gehörten, wie folgt:

Geschärfter Laut.	Dehnung desselben.
α	ᾱ
	η
ε	ει
	η
ο	ου
	ω

Folglich müssen wir, von den mit den strengsten Principien durchgeführten Verhältnissen des Hochdeutschen absehend und einfach den Massstab der Thatsachen anlegend, anerkennen, dass man im Griechischen mindestens nicht nach der Schnur bestimmen dürfe, welche zwei Vocale in dasselbe Fach gehören, sich einfach durch Dehnung und Schärfung unterscheidend. Man trägt sonst den Buchstaben Geltung, die für die Sprache ganz gleichgültig sind (denn schreibt man etwa mit lateinischen Charakteren, so ist doch an der letzteren nichts geändert) und übersieht die Laute, welche ihre eigentlichen Bausteine bilden.

2. Eine äusserst stumpfe Beobachtung hat dahin geführt, die Dehnung mit der Länge und die Schärfung mit der Kürze eines Vocales zu verwechseln und geradezu zu identificiren. Denn eine Silbe mit gedehntem Vocale setzt man ohne weiteres als eine lange an, und eine solche mit geschärftem Vocale gilt erst dann als eine lange, wenn sie durch eine „Position gestützt wird." Dieser Begriffsverwirrung verdankt man auch den eigentlich ganz unrichtigen Terminus „Dehnung", den ich aber beibehalte, da es ja auch gelingt, einen neuen Begriff — den wahren und richtigen — in ein einmal vorhandenes Wort zu legen. Ein Vorgänger auf dem Gebiete der Metrik und Rhythmik freilich, hat die Verwirrung noch vergrössert, indem er (Westphal in seiner allgemeinen Metrik, 1. Aufl. S. 285 sq.) herausgefunden hat, dass die Alten unter der συλλαβὴ θέσει μακρά eine solche verstanden haben, die durch „Annahme", d. h. also mit anderen Worten durch hinzugebrachte Theorie als eine lange gelte. Die Kunstformen der Poesie haben sich nicht aus einer willkürlichen Theorie, sondern aus der Natur der Sprache, der Musik und der Orchestik gebildet. Erst der Epigone bildet sich eine Theorie, welche nur dann eine richtige ist,

wenn sie in nichts Anderem besteht, als in der klaren Darlegung, Zusammenfassung und Determinirung der wirklich vorliegenden Thatsachen.

Die Schärfung eines Vocales ist bekanntlich nicht nothwendig mit der Kürze der Silbe verbunden, da z. B. in στέργω beide Silben mit Recht als lang gelten. Aber ist Vocaldehnung und Silbenlänge unzertrennlich mit einander verbunden? Auch diesen Irrthum können wir uns nur vom Halse schaffen, wenn wir sorgfältig an lebenden Sprachen die Thatsachen abwägen. Ich weiss, dass ich mich auf ein schlüpfriges Gebiet begebe; an und für sich ist es vollkommen sicher, und nur demjenigen erscheint es trügerisch, der mit abgestumpften Sinnen sich zu orientiren sucht und nicht zu bewegen ist, erst diese Sinne durch Uebung zu schärfen. Es wird mir an manchen Stellen des Werkes begegnen, dass man, von falschen Vorurtheilen erfüllt, nicht den Sinn der klarsten Auseinandersetzungen, die ich früher keine Mühe gehabt habe, unverwöhnten Sextanern begreiflich zu machen, fassen wird.

Nehmen wir das hochdeutsche Wort „kräftiger." Das *i* wird nicht gesprochen wie jenes in den englischen Endsilben (z. B. *såftli* = leniter); es ist nicht der Laut, den wir in den Wörtern „still" oder „Wille" hören lassen. Es tönt vielmehr genau so wie in den Wörtern *dį̄ lį̄be* (amor). Ist es also gedehnt? Gewiss, aber es ist zugleich kurz, und um also Missverständnisse zu vermeiden, hat man das Wort orthographisch *krėftį̆gĕr* zu notiren, indem man neben der Dehnung des Vocales auch seine Kürze, und diese letztere durch einen darübergesetzten Haken bezeichnet. So kann man auch genauer angeben: *dį̄ lį̆be*, die Länge des zweiten *i* ebenfalls durch das zukommende Quantitätszeichen angebend. Ferner kennen wir sehr wohl ein gedehntes und zu gleicher Zeit kurzes *e*, wie in der Form *krėftį̆gĕrę̆*, obgleich hier der Nebenaccent dem Schluss-*e* mehr Gewicht gibt und um so mehr seine Länge erwarten liesse. Dass diese Silbe desshalb auch wirklich als Länge gebraucht werden kann, lernen wir § 7 kennen.

Freilich, in beiden Fällen, beim *i* wie beim *e*, kann man auch den echten geschärften Laut hören lassen, ja wir pflegen in vielen Fällen wirklich so zu sprechen, und kaum kann hier ein allgemeines Gesetz aufgestellt werden. Aber was beweist dies? Nichts anderes, als dass da, wo der gedehnte Laut kurz ist, eben wegen dieser

Flüchtigkeit leicht und ohne dass es auffällig würde, eine Verwechslung mit einem nahe verwandten Laute stattfinden könne. Denn nur das verhältnissmässig lang Angehaltene und kräftig Intonirte markirt sich deutlich und lässt Verwechslungen schwerer aufkommen. Hier ist der wahre Grund, wesshalb z. B. im Lateinischen Verbalstämme, mit einer zweisilbigen Präposition verbunden, vom *ă* nicht weiter als bis zu *ĕ* nicht zu *ĭ* sinken, und ursprüngliches *e* ebenfalls bewahren, in sehr vielen Fällen. Daher *circumsteti* und *circumdedi* neben *constiti, condidi;* denn man betonte *circumstèti, circumdèdi,* so dass das *e* durch den Nebenaccent gestützt wurde, nicht *circúmsteti, circúmdedi* nach der Schablone der stumpfsinnigen alten Grammatiker, welche vielleicht gar nicht sich die Mühe gaben, einmal genau zuzuhören, um nicht mit einer von den griechischen Schulmeistern überkommenen Regel in Widerspruch zu treten. Hat nicht auch hier Gottfried Hermann mehr gesehen, als eine ganze Legion jener νεκύων ἀμενηνὰ κάρηνα? Denn zahlreiche etymologische Thatsachen, welche durch Disputationen gar nicht zu beseitigen sind, zeigen jene Betonung der viertletzten Silbe, welche Hermann bereits erkannte. Man betone also nicht so, wie die Wissenschaft es fordert, und man wird auch hier die Erscheinungen wohl auswendig lernen, nimmermehr aber begreifen und ihrem inneren Wesen nach fühlen.

Endlich, sollte es selbst nicht gelingen, Diphthonge kurz und flüchtig auszusprechen? Wer dieses Problem gelöst wissen will, der höre nur darauf, wie flüchtig der Engländer häufig die erste Silbe von *maisélf* (ἐμαυτόν) spricht, es lautet fast *m' sélf*, und dennoch kann man bei einiger Uebung den Diphthongen deutlich heraushören. Und es gelingt unschwer, dieses nachzuahmen. Beide Bestandtheile des Diphthongen werden für sich so geschärft und so flüchtig gesprochen, dass auch ihre Summe, keineswegs ein trübes *e* oder *ë*, sondern scharf davon, wie von jedem anderen einfachen Vocale zu unterscheiden, ein ganz flüchtig dahin eilender Laut ist, um nichts schwerer als die zweite Silbe in *kreftĭger: maĭsélf.*

3. Man vergleiche doch nur zwei Völker mit einander, welche in so vielfacher Beziehung scharfe Gegensätze bilden, wie die Engländer und Franzosen. Haben diese etwa nur ein verschiedenes Tempo in ihrer Sprache, d. h. spricht der Franzose überhaupt rascher, der Engländer langsamer? Keineswegs! Und wenn dies

sein sollte, so stelle man einen langsam sprechenden Franzosen und einen rasch sprechenden Engländer einander gegenüber. Man gebe einem jeden ein Capitel in seiner Sprache zu lesen, dringe aber darauf, dass er nicht rascher oder langsamer lese, wie sein gewöhnlicher Gebrauch ist. Die Capitel müssen gleich viel Silben enthalten. Sie werden in derselben Zeit vollendet werden. Und doch, der Franzose wird rasch und flüchtig, der Engländer schwer, langsam und gewichtig zu lesen scheinen. Prüfen wir nun die Ursachen dieser Erscheinung!

J'ai été à Paris, gesprochen *žę̆ ę̆tę̆ ą̆ pą̆rį̆*, das sind lauter gedehnte und doch zu gleicher Zeit kurze Silben! Wer dies erkennen will, der vergleiche z. B. das französische *tę̆* und *ę̆tę̆* (genus potus; γεγενημένος) mit englischen Wörtern wie *sęi* (dicere), *pęi* (solvere). Welch ein ungeheurer Unterschied in der Dauer der Silben! Freilich, im Englischen haben wir statt des reinen gedehnten *ę* einen Diphthongen; aber auch an Wörtern wie *tį* (genus potus), *bį* (apis) kann man leicht die gewaltige Discrepanz von dem Französischen wahrnehmen. Will man innerhalb des Deutschen Klarheit erlangen, so vergleiche man etwa das Wort *zǫ* (ita), wo es ein lang angehaltener Ausruf ironischer Verwunderung ist, mit dem ermunternden, rasch ausgestossenen Ausrufe *zǫ̆ zǫ̆*. — Wie aber gleicht sich nun die Zeit in der Recitation jener beiden Capitel aus?

Der Franzose spricht die grosse Mehrzahl der Silben kurz aus, aber er verschluckt selten eine Silbe halb. Wo er ein sogenanntes stummes *e* schreibt, da ist es für gewöhnlich völlig stumm, eine blosse Pseudographie, und zählt desshalb überhaupt nicht als Silbe mit, ist ein blosses Abzeichen beim Schreiben, das auf bessere Art ersetzt werden könnte. Dagegen holt der Engländer die Zeit, welche er bei der Aussprache von Vocalen, die im vollsten Masse lang sind, versäumt, reichlich wieder durch das Verschlucken zahlreicher anderer Silben ein. Es bleiben dennoch Silben, deren Consonanten es nicht gestatten, mit der vorhergehenden Silbe in einem Ruck und Ansatz ausgesprochen zu werden; aber diese Silben sind so ausserordentlich flüchtig, dass der Ausländer grosse Mühe hat, sie herauszuhören und lange Zeit hindurch nur aus dem Zusammenhange instinctiv auf ihr Vorhandensein schliesst; sie enthalten Vocale, die am besten, wegen ihrer Unbestimmtheit und Bedeutungs-

losigkeit durch einen Apostroph bezeichnet werden. So klingt das Wort *séverel* (nonnulli) sehr häufig, namentlich im Munde des Ungebildeten: *sev'r'l*, und macht eigentlich nur den Eindruck einer einzigen Silbe, obgleich man sich doch leicht bei eigener Uebung von dem Vorhandensein zweier flüchtiger Nebenvocale überzeugen kann.

Diese Vergleiche werden vollkommenes Licht über den Unterschied der Dehnung von der Länge des Vocales geben.

4. Ist aber nicht die Schärfung eines Vocales nothwendig mit seiner Kürze verbunden, wofern er nicht durch nachfolgende Consonanten gestützt wird? Dies allerdings trifft zu, aber nicht in besonderen Fällen. So hat die Interjection *na* in der volksthümlichen Sprache in aller-entschiedenster Weise einen geschärften Vocal; und doch braucht man zu ihrer Articulation nicht selten die drei- bis vierfache Zeit, welche Silben mit gedehnten Vocalen, die obendrein auf Consonanten ausgehen, erfordern. Es ist z. B. der Fall, wenn man mit „Na — —?!“ meint: „Nun, was soll das bedeuten? Was willst du denn? Du wirst doch nicht gar —?“ Ebenso spricht man in vielen Gegenden, so in Mecklenburg die *Particula affirmativa „jạ“*, wenn sie als Ausdruck des Nachdenkens gilt, *jē* oder *žē* aus, ungemein lang hingehalten und doch vollkommen geschärft. Gerade bei dieser Länge geschärfter Vocale wird ihre Schärfung um so deutlicher und unzweideutiger.

5. Wir haben uns aus den in diesem Paragraphen angeführten Thatsachen überzeugt, dass die Vocal-Articulation und die Quantität der Vocale oder Silben durchaus zwei heterogene Sachen sind. Die Beispiele hätte ich ins Ungeheure vervielfältigen können, doch habe ich möglichst dieselben gewählt, die schon in den kurzen Auseinandersetzungen meines Leitfadens vorkommen, nur nach Bedürfniss dieselben vermehrend. Da ich nämlich ernste Leser meiner Werke wünsche, so halte ich mich auch verpflichtet, ihnen nicht durch Nebendinge (wie Wechsel in den Beispielen) die Sachen zu erschweren. — Wie dagegen im Griechischen die Sachen standen und auch für uns stehen müssen, die wir ihre Werke auch sprachlich (nicht bloss der Schrift nach) unverfälscht vor uns haben wollen: das werden wir in dem folgenden Paragraphen sehen.

§ 3. Die Quantität.

1. Ehe wir dazu übergehen, die Quantität der griechischen Silben und Wörter als einen Factor der poetischen Composition zu betrachten, müssen wir uns zunächst ein möglichst getreues Bild der Sprache im Allgemeinen zu verschaffen suchen, was ihre lautliche Seite anbetrifft.

Die Griechen haben in der classischen Zeit die gedehnten Vocale von den geschärften sehr genau unterschieden und die Vocal-Articulation mit der Quantität nicht verwechselt.

Diese Regel ist in allen ihren Theilen sehr leicht zu beweisen und zeigt ihre Wahrheit in einer unendlichen Menge von Thatsachen. Denn

I. Sie fühlten frühzeitig das Bedürfniss, wenigstens das gedehnte und das geschärfte *e* und *o* auch äusserlich durch verschiedene Zeichen zu unterscheiden. Hiervon wenden sie die den geschärften Laut bezeichnenden Charaktere auch in denjenigen Silben an, die unabänderlich eine lange Quantität hatten, wie in στέργω, ὄμμα; und sie unterscheiden auch hier wieder von der Länge, die zugleich mit Vocaldehnung verbunden ist: ὄμμα—ὦμμαι; ἐρέσσω —ῥήσσω. Auch die übrigen Vocale, für welche keine verschiedenen Bezeichnungen eingeführt waren, zeigen noch durch die Accente den Unterschied der Articulation, selbst wo durch folgende Consonanten gleichmässig die Silbenlänge geboten war: τάσσε, aber πρᾶσσε; τρῖζε, aber κτίζε.

II. η ist eben so gut der gedehnte Laut zu α, als zu ε; und umgekehrt, α erscheint gedehnt als ᾱ und als η; ε als ει und als η; ο als ου und als ω (vgl. § 2, 1). Es müssen also Unterschiede in der Articulation dagewesen sein so gut zwischen ε und η, als zwischen α und η, da sonst eine Anwendung verschiedener Zeichen ein ganz widersinniger Gebrauch gewesen wäre, der sich auf keine Weise verstehen und begreifen liesse.

III. Dass der Hauptsache nach mit der Dehnung die Länge, mit der Schärfung aber die Kürze verbunden war, ausser wo Consonanten auslauteten, ist gleichfalls eine natürliche und leicht zu begreifende Erscheinung, während in einer Sprache wo, wie die Poesie

zeigt, die Unterschiede der Quantität der Silben so bedeutend waren, der umgekehrte Gebrauch kaum denkbar wäre.

2. Vergleichen wir ein Kapitel aus einem französischen Schriftsteller mit einer deutschen oder englischen Darstellung, so fällt uns in jenem die grosse Armut an Consonanten, namentlich an Häufungen oder unmittelbaren Aufeinanderfolgen sogleich in die Augen. Natürlich dürfen wir nicht an die auf dem Papiere stehenden Charaktere, sondern lediglich an die ausgesprochenen Laute denken. Doch ich will lieber ein par kurze Abschnitte wirklich vorführen und wähle hierzu 1) *Ségur, histoire de la grande armée*, VI, 8 *in*. 2) den Anfang des zweiten Capitels von Macaulays englischer Geschichte; 3) den Anfang von Schillers Geschichte des dreissigjährigen Krieges. Den französischen Nasenlaut, der durchaus von dem deutschen *ñ* abweicht und viel leiser klingt, fast wie eine zweite Art vocalischer Dehnung, bezeichne ich durch eine kleine Schlangenlinie hinter dem Vocale, wie *pe*∾ (panis), *no*∾ (particula negativa; nomen), *a*∾ (in; annus). Ich trenne jede Silbe durch einen Zwischenraum, ohne Rücksicht auf die Wörter und Sätze, da es uns nur auf Erkennung der lautlichen Verhältnisse ankommt. Ungewöhnlich flüchtige und desshalb undeutliche Vocale bezeichne ich durch einen Apostroph.

I. *lę̄ sol dą dō nę̄ ę sǭ dō la dį vį zį o∾ gų̄ de∾ vōv' dō so∾ zę nę ral į ę tę̄ ra∾ žę sür lę̄ ka dą vr' dō lǭr ko∾ paṅ jo∾ ę sür sǭ dę̄ rų̄s o mį liǭ dar b'r ą d' mį brį zę sür ų̄n tę̄r ba tų̄ par lę̄ pię dę̄ ko∾ ba ta∾ si jo nę dō bų lę žo∾ šę dō dę brį dar m' dō vę̄t ma∾ dę šį rę dų̄ sta∾ sįl mį lį tę̄r dō ša rį ǫ ra∾ vēr sę ę dō ma∾ b'r ę par kar sō so∾ lą lę̄ tro fę dō la gę̄r voa la la bǫ tę dō∾ ša∾ dō vik toar.*

II. *ðe hí stō ri åv íñg lānd djų́ riñ ðe sé ven tįnϑ sén tšō ri iz ðe hí stō ri åv ðe trāns fṓr męi š'n åv ā li mi tet mā́' nąr ki kā́'n stį tjų tet ā́f t'r ðe fā́ š'n åv ðe mid d'l ęi džes in tu ā li mi tet mā́' nąr ki sjų́ tet tu ðāt mǫr ād vā́nst stęit åv. sǫ sai e ti in hwitš ðe pó blik tšą́r džes kān nǫu låñ gōr bį bǫ́rn bai ðe e stęits åv ðe kraún ānd in hwitš ðe pó blik dį féns kān nǫu lā́'ñ gōr bį en tró stet tu ā fjų́ del mi li šā.*

III. *zaìt dę̄m án fàñk des rę̀ lį̄ gį̄ ǫ́ns krį ges in daütš lànt bìs tsum mū́n stę̆ ri š'n frį d'n ìst in dēr pǭ lį tį̄ š'n vélt aū rǫ́ pens kaùm ét vas grǫ́ ses unt mḗrk vū́r dį̄ ges gę̆ šę́ h'n*

vǭ rán dį́ rę̀ for mą̀t sį ǫ́n nìct dę̄n fǫ́r nę̄́m st'n án taìl gę̆ hápt hét tę̆ ál lę̆ vélt bę̆ gę̄́ ben haì t'n vél cę̆ zic in dį́ zem tsait raùm ēr aíg n'n šlį́ s'n zic an dį́ glaú b'ns fēr bés zę̆ ruñk án vǫ̀ zį nict ų́r sprū́ñk lic dą raús hę́r flòs z'n unt ję́ d'r nóč zǫ grǫ́ sę̆ unt nóč zǫ klai nę̆ stą́t hą̀t mę́r ǫ́ d'r vę́ nį́ g'r mít t'l bą̀ rēr ǫ d'r ún mìt t'l bą̀ rēr dę̄n aín flùs dēr zél b'n em pfún d'n.

Endlich vergleichen wir den Anfang der Anabasis, mit denselben Charakteren geschrieben, wobei zu beobachten ist, dass auslautende Consonanten übergezogen werden, sobald das folgende Wort mit einem Vocale anlautet. Dass man τιμάζω u. dgl. richtiger *tį mad zǫ* auflöst als *tį ma dzǫ*, das wird sich im Verlaufe des Buches zeigen. Freilich werden die Silben enger zusammengesprochen, als die Schreibart zu zeigen scheinen möchte.

IV. *dą rei ų kaì pa ry sá ti dos gíg non tai paî des dū́ o pres bū́ te ros mè nar ta ksér ksęs ne ǫ́ te ros dè kų̂ ros e peì dè ęs ϑé nei dą reî os kaì hū pǫ́p teū e te leū tę̀n tų̀ bi ų e bų́ le to tǫ pai de am φo té rǫ pa reî nai ho mè nų̀n pres bū́ te ros pa rǫ̀ ne tū́ñ ča ne kų̂ ron dè me ta pém pe tai apò tę̂ sar čę̂ sę̂ sau tòn sa trá pę ne poi ę se kaì stra tę gòn dè au tò na pé deik se pán tǫ nó soi eis ka stǫ lų̀ pe di o na ϑroíd zon tai a na bai nei ų̂ no kų̂ ros la bǫ̀n tis sa φέρ νę nǫs φi lon, kaì tǫ̂ nel lę́ nǫn dè é čǫ no plį́ tą sa né bę tri a ko si ųs ár čon ta dè au tǫ̂n kse ní ąn par rá si on.*

3. Denken wir nun daran, dass im Französischen die meisten gedehnten Vocale dennoch kurz sind (vgl. § 2, 3), was ich unter I) nicht weiter bezeichnete, da die Franzosen in vielen Fällen selbst einen sehr schwankenden Gebrauch haben, so finden wir, dass bei weitem die meisten Silben in obiger Probe auf einen entweder kurzen, oder auch schwankenden Vocal schliessen und höchstens ein Consonant im Auslaute ist, wie denn im Französischen überhaupt schon der Auslaut mit zwei Consonanten sehr selten ist, der mit dreien factisch gar nicht vorkommt. Folglich ist das Gewicht der Silben kein sehr verschiedenes; sie haben alle einen fast gleichen oder nicht sehr abweichenden quantitativen Werth.

Zweitens aber, der etymologische Werth macht in dem Gewichte der Silben nicht den geringsten Unterschied. Die 3 Silben von *žę̆nę̆ral* (dux) sind quantitativ so gut wie gleich. In *pį̆ǭ* und

pį̆ǭz (pius, pia) ist die Stammsilbe viel flüchtiger, als die determinative Endung; in *parlę̆* (locutus) ist umgekehrt die Stammsilbe gewichtiger, als die Endung. Und so geht es in buntem Wechsel, ohne ein bestimmtes Gesetz, durch die ganze Sprache.

Hieraus hat sich die Folge ergeben, dass im Französischen der Accent beliebig fällt, bald auf Stamm- und Wurzelsilben, bald auf Determinative, bald auf gewichtigere, bald auf flüchtigere Silben, zumeist an das Ende der Wörter, besonders wenn diese allein für sich gesprochen werden. Aber im Redeflusse springt er auf die mannigfaltigste Weise um. Man betont z. B. gewöhnlich:

si vous voulez = *sį vų vųlę́*

dagegen *voulez-vous* = *vų́lęvų*

il était le dernier = *įlę̆tę̄ l' dērnię́*

aber *en ce dernier moment* = *a∾ s' dḗrnię moma∾*

Wie nun muss eine Sprache, in der die Quantitäts-Unterschiede so gering sind und obendrein so schwankend; in welcher die den Hauptsinn tragenden Silben weder durch hervorragende Quantität, noch durch eine solche Betonung markirt werden, in welcher die Accente auch ohne Rücksicht auf die Quantität der Silben gesetzt werden und obendrein keinen bestimmten Platz haben; wie muss und kann eine solche Sprache nur für die poetischen Formen benutzt werden, mit anderen Worten, wie wird ihre Metrik beschaffen sein? Aus dem Wesen der Sache selbst schliessen wir, dass sie einfach eine silbenzählende sein wird, dass alle Silben fast beliebig für lange wie für kurze Noten, für solche die starke und für solche die schwache Icten tragen, gesetzt werden können. Aber eine gute, dem verfeinerten Gefühle Rechnung tragende Anwendung könnte doch nur die sein, bei welcher auf die gewöhnlichste und geläufigste Stellung der Accente möglichst Rücksicht genommen würde; und hiermit würde zugleich eine Beachtung der vorhandenen, wenn auch nicht grossen Unterschiede in der Quantität Hand in Hand gehen. Denn auch in dem prosaischen Gebrauche fallen die Accente kaum auf halbstumme Silben und ruhen vielmehr gerne auf den längeren. Dies ist auch der Usus der „classischen" französischen Versificatoren, über den ich bereits an einem anderen Orte gesprochen habe (Mon. S. 166).

4. Betrachten wir jetzt den deutschen Abschnitt unter III. Zunächst macht sich im Verhältnisse zum Französischen die sehr

grosse Menge der auf einen oder mehrere Consonanten auslautenden Silben, die hier bei weitem die zahlreichsten sind, bemerkbar. Die auf einen Vocal auslautenden Silben sind ausserdem meistens gedehnt, und diese Dehnung ist keine schwankende und zweifelhafte, sondern eine constante. Hiernach muss die Sprache schwer und gewichtig klingen, was in der That der Fall ist. Aber wir finden daneben auch ganz leichte flüchtige, auf einen kurzen Vocal auslautende Silben und andere, in der gewöhnlichen Aussprache fast noch flüchtigere, die zwischen einem beliebigen anlautenden Consonanten und auslautendem *n* oder *l* (auch *r* und *m* kommen so vor) einen kaum hörbaren, fast keine Silbe bildenden Vocal besitzen, den ich durch einen Apostroph zu bezeichnen pflege. Die Unterschiede in der Silbendauer sind demgemäss so gross, dass man erwarten könnte, die Sprache werde in der Poesie als eine rein quantitirende erscheinen, deren langen Silben auch lange Noten entsprächen und umgekehrt. Doch dies ist vollkommen unmöglich. Denn, das einfachste und einzig praktisch verwendbare Verhältniss angenommen, dass nämlich der langen Silbe der Hauptregel nach die Dauer zweier kurzen gegeben würde: wie sollten hier, wo kurze Silben fast nur als Ausnahmen erscheinen, regelmässige Taktfolgen aus dem Wechsel von Silben verschiedener Quantität gebaut werden können?

Aber auch die bloss die Silben zählende Poesie kann bei dem gegenwärtigen Zustande der deutschen Sprache, wo die halbverschluckten Endsilben namentlich allzusehr von den kräftigen Stammsilben abstechen, nicht aufkommen. Oder es müsste eine stubentheoretische Poesie sein, oder die Nation müsste ganz den ihr bis jetzt noch eigenen Formensinn verloren haben.

Betrachten wir aber die Accente, d. h. die hervorstechenden Töne, die zugleich mit stärkeren Icten verbunden sind. Ich will, auf meine Notirung bezüglich, bemerken, dass ich auch in zweisilbigen Wörtern unter Umständen einen Nebenaccent als vorhanden betrachte. Ich erkenne ihn aus der Erweiterung des Wortes. Da der Plural von *haimąt* (terra patria) *haimąten* lautet, nicht *haimątėn*, ebenso von *hŷčmyt* (superbia) das Adjectiv *hŷčmy̆tik* gebildet wird, nicht *hŷčmy̆tik*: so hat man auch *hŷčmùt* und *haimąt* zu notiren, zugleich den etymologischen Gesetzen und dem thatsächlichen Gebrauche Rechnung tragend.

Achtet man also auf die Accente, so findet man, dass sie ausnahmslos auf solchen Silben stehen, die wir wegen der Dehnung des Vocales oder wegen consonantischen Auslautes mit Recht im allgemeinen als lange betrachten. Sehr kräftige Silben, d. h. solche die einen langen Vocal oder Diphthongen und ausserdem consonantischen Auslaut haben, sind im Deutschen nie ohne Accent und erhalten mindestens (so in Zusammensetzungen) den Nebenaccent. Sämmtliche ganz schwache Silben sind ohne Accent. Mittelstarke Silben schwanken. Uebersichtlich also lässt sich das Verhältniss so im Deutschen angeben:

Mit Accent:	Ohne Accent:
1) starke,	1) mittelstarke,
2) mittelstarke Silben.	2) schwache Silben.

Da nun auch in der Poesie der Hauptregel nach die stärksten Icten auf die längsten Noten fallen, und da die deutschen Accente zusammenfallen mit den stärkeren Icten, so kann folgendes Gesetz nur und kein anderes der Natur der deutschen Sprache bei ihrer Anwendung in der Poesie entsprechen:

1. Die accentuirten Silben bilden die starken Takttheile;

2. wo metrische Takte zu bilden sind, in denen die Notenlänge wechselt, da müssen die langen Noten — die zugleich die Icten tragen — auch auf die accentuirten Silben fallen; die nicht accentuirten Silben werden mit den kurzen und schwachen Noten verbunden.

Also ist *hófnuñk* (spes) zunächst ein *spondeus:* ⏑ –, dann aber auch nach Erforderniss ein *trochaeus*: ⏑ ⏑.

Der Grundsatz, dass als musikalische Kürzen auch nur wirklich kurze Silben verwandt werden, ist im Deutschen nicht strenge durchführbar, da ein zu grosser Mangel an solchen herrscht.

So also stände es mit der accentuirenden Poesie.

5. Mit der englischen Sprache steht es, wie der aufmerksame Leser leicht aus obigem kleinen Fetzen erkennen wird, nicht viel anders, als mit der deutschen. Freilich sind hier durch die massenweise Aufnahme von Fremdwörtern, die kurzen Silben unvergleichlich viel zahlreicher geworden. Man denke nur an Wörter wie *inikwiti* (impietas) und *dženerâ'ziti* (generositas), wo jede Silbe, auch diejenige mit dem Haupttone, eine volle Kürze ist, sowohl durch den geschärften Vocal, als auch durch den Mangel an Position.

da man nicht an Verdopplung von Consonanten denken darf, wie man sich bei genauer Aufmerksamkeit auf die Aussprache der Engländer überzeugen kann. Nun hat die Sprache bekanntlich einen grossen Wörterschatz zur Verfügung, und der Dichter kann also zwischen den schweren Wörtern deutschen Stammes und den leichter dahingleitenden romanischen fast nach Belieben wählen. Auch synonymische Unterschiede sind sehr oft unnachweisbar zwischen diesen Wörtern verschiedener Ableitung; man denke nur an *bigín* und *kâmméns* (incipere), *flauör* und *blâssöm* (flos). Man sollte also denken, dass sich hier eine quantitirende Poesie habe ausbilden müssen. Aber dem steht die grosse Constanz der Accente entgegen, die mit sehr geringen Ausnahmen immer auf derselben Silbe bleiben, wie auch das Wort durch determinative Endungen wachsen möge; selbst die dabei oft veränderte Aussprache und Quantität pflegt nichts an der Accentstellung zu verändern: *kânspair—kânspirätör* (conjurare—conjuratus). Ausserdem sind wenigstens ganz starke Silben nie ohne Accent, und das Verhältniss ist hier:

Mit Accent:	Ohne Accent:
1) starke,	1) mittelstarke,
2) mittelstarke,	2) schwache Silben.
3) schwache Silben.	

So sind denn noch die accentuirten Silben, nimmt man den Durchschnitt, zugleich im allgemeinen die längeren. Und nun ist noch wohl zu beachten, dass der Accent im Englischen der grossen Hauptsache nach, eben so wie im Deutschen, ein logischer ist, dass er also fast immer auf den Stammsilben der Wörter, die den Hauptbegriff tragen, ruht, selten auf den determinativen Endungen, die diesen Begriff keineswegs mit lebendiger Plastik erläutern, sobald ihre eigene Bedeutung nicht mehr klar ist.

So musste denn auch die englische Poesie eine accentuirende werden, konnte aber wegen der viel mangelhafteren Congruenz von Accent und Quantität nicht eine solche Vollkommenheit der Form und einen solchen Wohlklang erlangen, als die deutsche Poesie.

6. Betrachen wir jenen kleinen griechischen Fetzen, so bemerken wir neben sehr zahlreichen durchaus kurzen Silben auch nicht wenige durch Dehnung des Vocales oder consonantischen Auslaut oder beides zusammen, recht kräftige. Denn dass jene gedehnten Vocale fast ausnahmlos wirklich auch lang sind, das zeigt

ihr constanter Gebrauch in den Wörtern, wo sie fast nur dialektisch mit den entsprechenden geschärften Stufen verwechselt werden. Wir sahen aber oben, dass der gedehnte und doch zu gleicher Zeit kurze Vocal äusserst leicht mit den entsprechenden geschärften zu verwechseln und oft kaum zu unterscheiden ist. Ferner kann jeder sich sehr leicht aus beliebigen lebenden Sprachen überzeugen, dass der geschärfte Vocal ohne consonantische Stütze sehr schwer eine wahre Länge bildet, ausser in Interjectionen, von denen ich Proben anführte.

Da also reichlich Silben von langer Quantität vorhanden sind und die kurzen eben so wenig fehlen, so steht folglich in der griechischen Sprache kein absolutes Hinderniss dem quantitirenden Systeme entgegen.

Und wie fallen denn die Accente? Es lässt sich freilich, wie ich schon früher andeutete, einem jeden, der über die Buchstaben und sonstigen schriftlichen Zeichen hinwegzukommen im Stande ist, mit vollkommenster Sicherheit beweisen, dass die alexandrinischen Grammatiker nach einer todten Schablone bei Setzung derselben verfuhren; doch ihre Regeln waren auf der grossen Mehrzahl der Fälle richtig basirt. Wir begehen also in keinem Falle einen Fehler, wenn wir aus der überlieferten Stellung der Accente Schlüsse ziehen. Denn gesetzt, wir irrten mit den Alexandrinern in einzelnen Wörtern oder Wortformen: so werden sich doch immer tausende ganz gleich beschaffene Verhältnisse, unter welchen nur wenige irrig aufgefasst sein können, vorführen lassen. Den Gravis lassen wir ganz ausser Rechnung, da sich über ihn, wie wir später sehen werden, disputiren lässt.

Der Acut steht ganz unabhängig von der Länge und Kürze der Silben. Wir treffen ihn in Wörtern auf den flüchtigsten Silben, während sehr starke accentlos sind: ἐγενόμην, γλαυκί, Μενέλεως; wir treffen ihn eben so gut auf langen Silben: τιμήσω, κείνη. Der Circumflex freilich steht nur auf langen Silben, aber wiederum, die meisten Längen, auch die meisten Dehnungen entbehren seiner. Dass er keinen stärkeren Ictus involvire, sondern nur eine Folge zweier Töne bezeichne, die ein kurzer Vocal seiner eigenen Natur nach nicht haben kann, erkennen wir schon daraus, dass er in Wörtern stehen kann, die ihrer Bedeutung nach so ictusschwach sind, dass einzelne Formen derselben auch als ganz tonlos gelten:

τοῦ, τῷ u. s. w. neben ὁ, ἡ, οἱ, αἱ. Wir können also ganz von dem in der Tonhöhe ruhenden Unterschiede der beiden Accente absehen und das Verhältniss von Quantität und Betonung im Griechischen mit Folgendem präcisiren:

Mit Accent:	Ohne Accent:
1) starke,	1) starke,
2) mittelstarke,	2) mittelstarke,
3) schwache Silben.	3) schwache Silben.

Also: Accent und Silbenlänge sind ganz unabhängig von einander, und nicht etwa nur in einzelnen, als Ausnahme zu betrachtenden Fällen, sondern ganz durchgängig, so dass gerade die Fälle, wo die Länge der Silbe den Accent zur Folge hat, zu den seltenen Ausnahmen gehören.

Gesetzt nun, die Sprache hätte in der Poesie sich des accentuirenden Systemes bedient, so dass sie also die betonten Silben in die starken Takttheile, die unbetonten in die schwachen verlegte, so weit die jedesmalige Wortfolge es zuliess. Dann wäre sie in den heillosesten Conflict mit der Quantität der Silben gerathen, oder auch sie hätte eine geradezu unnatürliche und völlig regellose Musik, die weder für den Tanz oder den Marsch, noch für den Ausdruck der Gefühle gepasst hätte, bilden müssen. Denn zugestanden, dass man auch die langen Silben hätte in die starken Takttheile verlegen können, wenn sie unbetont waren, im Falle nur neben ihnen nicht betonte in den schwachen Takttheil kamen: so wären doch Takte wie ⏑ – | überaus häufig geworden, und die Musik hätte gänzlich ohne Charakter, ohne Wohlklang und folglich ohne Wirkung bleiben müssen.

Dieser selbe grosse Unterschied in der Quantität der griechischen Silben verhinderte aber um so mehr auch das Aufkommen einer bloss silbenzählenden Poesie, da hier die erwähnten Uebelstände geblieben wären und obendrein nicht die geringste Spur von Compensation dagegen geboten worden wäre.

So musste denn die Sprache ganz nothwendig eine quantitirende Poesie aus sich erzeugen. Hier fielen, der grossen Hauptsache nach, die langen Silben mit langen Noten zusammen, und die kurzen Silben mit kurzen Noten. Das war Natur, nicht Convenienz, denn wo ein ganzes Volk schafft, da schafft es nichts Willkürliches, aus barocken Launen Entspriessendes. Und standen in der That

die Accente entgegen? War ihre Anwendung auch entfernt nur so constant, wie in der jetzigen deutschen und englischen Sprache? Blieb der Accent etwa auf derselben Silbe, und hüpfte er nicht vielmehr bald hierhin, bald dorthin, je nachdem das Wort sich um Endungen oder Vorsilben erweiterte? Man vergleiche doch nur λέγω mit ἔλεγον, λεγόμεθα: da steht der Acut bald auf der Stammsilbe, bald davor, bald dahinter. Oder hatte man sich denn doch wenigstens daran gewöhnt in einer bestimmt durch Person und Zeit modificirten Bedeutung nur éine Accentlage anzuwenden? Keineswegs! *Posuit* heisst beim Dichter bald θῆκε, bald ἔθηκε, wobei obendrein die Art des Accentes wechselt. Und so unstät ist der Accent im Griechischen, dass die Dialekte in äusserst zahlreichen Fällen sich durch verschiedene Accente unterscheiden: θυμός sagt der Attiker und Dorier, θῦμος der Aeolier; ἡμεῖς wieder ist attisch, ἄμμε dorisch. Man vergleiche damit die deutschen Dialekte: wie äusserst selten sind hier Discrepanzen! Man hat Mühe, überhaupt nur ein par Beispiele zu finden. Unmöglich also konnte der Grieche den Accent als etwas Starres und Unabänderliches empfinden, und daher konnte er ihn auch ohne das Gefühl für Wohlklang und Convenienz zu beeinträchtigen, nach idealen Normen in Einklang mit der Quantität in der Poesie verwenden. Auch werden wir sehen, dass der Accent nicht nothwendig den starken Ictus mit sich vereinigt enthielt.

Es normirte also in der griechischen Sprache dasjenige, was unabänderlich und fest vorlag, die Quantität; in den Hintergrund trat, was ohnehin unbestimmt und schwankend war, der Accent. Dass er nicht gänzlich unbeachtet blieb, werden wir in einem späteren Abschnitte sehen.

So ist, denke ich, gezeigt worden, wie sich die verschiedenen metrischen Systeme der Sprachen aus ihrer Natur selbst entwickelt haben, ohne Willkühr theorienbrütender Dichter oder zunftgemässer Kunstschulen. Der Nachweis dieser Natürlichkeit, der im Verlaufe des Werkes, wo das Detail zur Sprache kommt, noch viel genauer geführt werden wird, mag nicht jedem als ein wissenschaftlicher erscheinen. Ich aber verstehe unter Wissenschaft die lebendige Beobachtung der Thatsachen, das Eingehen in die Natur der Sache selbst, nicht willkürliche Thesen, die ohne inneren Sinn sind und mit todtem Schutt von Buchstaben belegt werden. Die historische

Entwickelung in den Sprachen kenne ich sehr wohl; nur bilde ich mir nicht ein, dass ich sie verstehe, bevor ich mit wachen Sinnen geprüft und die natürlichen Consequenzen gezogen habe. Man gehe von diesem Wege aus, und man wird mehr verstehen, als zu registriren, wann diese oder jene Sprache von dem einen metrischen Systeme in das andere übergeht und vielmehr auch im Stande sein, rückwirkende Schlüsse aus den vorhandenen metrischen Erscheinungen auf den Zustand der Sprachen selbst zu machen.

7. Der Rhythmus der Musik, einer bestimmten Bewegung entsprechend und diese ausdrückend, kann sich nur in klaren und dem Gefühle leicht erkennbaren Verhältnissen bewegen. Der grossen Hauptsache nach können, eine bestimmte kleinste Note als Masseinheit zu Grunde gelegt, die folgenden Grössen nur je in Verdoppelungen derselben bestehen, so dass eine Musik, welche sich der sprachlichen Natur der einzelnen Silben anschliesst, dem Hauptprincipe nach nur aus den Noten ♪, ♩ und 𝅗𝅥 bestehen kann, und also bis zu Tönen fortgeschritten wird, welche das vierfache Mass des kleinsten Tones enthalten. Einerseits gelingt es so, Takte von hinreichender Mannigfaltigkeit herzustellen, welche die verschiedensten Bewegungen und Affecte auf das deutlichste und schönste malen können, andererseits wird so der lebendigen Sprache keine Gewalt angethan. Was jene rhythmische Fähigkeit anbetrifft, so denke man nur an die gewaltigen Unterschiede, welche in denjenigen Takten auftreten können, welche bis zu der Ausdehnung von 6 Masseinheiten fortgeschritten sind!

Da ist zuerst der feierlich langsame, tief innerliche Molossus, der einzig im andächtigen, inbrünstigen Tempeliede, und zwar im Gebete angewandt wurde, wie Ion. I:

– ⏑ – | – ⏑ – |
Ὦ Παιὰν ὦ Παιάν,
εὐαίων εὐαίων
εἴης, ὦ Λατοῦς παῖ.

Dann umgekehrt der lebendige, enthusiastische Jonicus, der aber auch den erregten, ohne Trost in sich zurückfallenden Schmerz bezeichnen kann: ⏑ ⏑ : – ⏑ ⏑ | – ⏑, ⏑ ⏑ ‖ – ⏑ ⏑ | – ⏑ ⏑ ‖ u. s. w. Und welcher gewaltige Affect tritt zu Tage, wenn die Doppellänge an erster Stelle des Taktes auftritt: ⏑ ⏑ : – ⏑ ⏑ | – ⏑ ⏑ ‖! Und welche trippelnde Unruhe, wenn lauter Kürzen den Takt bilden

und wiederum, welcher Contrast, wenn die Kürzen ganz fehlen und die lebendige Ueberleitung zum nächsten Takte durch eine gewichtige Länge ersetzt wird: ⏑ ⏑ ⁝ ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ | ⏓ ⏓ ⏔ ‖, oder: ⏑ ⏑ ⁝ ⏓ ⏓ ⏓ | ⏑⏓ ⏔ ‖. Und nun plötzlich der Eclat einer ganz verschiedenen Gliederung des Taktes, welche von den Alten so passend als „Umknickung" (ἀνάκλασις) bezeichnet wurde: ⏑ ⏑ ⁝ ⏓ ⏓ ⏑ ⏑ | ⏓ ⏓, ⏑ ⏑ ‖ ⏓ ⏑ ⏓ ⏑ | ⏓ ⏓ ⏔ ‖. Wir haben in unserem prächtigen „Rheinländer" fast genau dieselbe Erscheinung und vermögen hier leicht die musikalische Wirkung, die in unmittelbarer Beziehung mit den veränderten Bewegungen beim Tanze steht, zu erkennen.

Und wieder, welch ungeheurer Unterschied in jenem die höchste Verzweiflung versinnlichenden, wild erregten Choriambus, ⏓ ⏑ ⏑ ⏓ | ⏓ ⏑ ⏑ ⏓ ‖ ⏓ ⏑ ⏑ ⏓ | ⏓ ⏑ ⏑ ⏓ ‖, in welchem, ausgenommen am Anfange und am Schlusse, jedesmal auf die starke Intonation ganz unmittelbar eine noch stärkere folgt!

Nur in dem dreigliedrigen (3/8-) Takte, der nicht ideell aus 6 gleichen, sondern nur aus 3 kleinsten Masseinheiten besteht, wird, soll nicht eine ganz effectlose Gleichförmigkeit entstehen, ausser den normalen Verbindungen ⏓ ⏑ | und ⏒ ⏑ ⏑ | und der höchst selten anzuwendenden ⏒ — |, auch die Contraction ⏑⏓ | sich nöthig erweisen, welche den Gang der Melodien durchaus nicht verdunkelt und eben so wenig im Widerspruche mit der orchestischen Bewegung stehen kann. Und so sind denn die Normalnoten der Griechen: ⏑, —, ⏑ und ⏑⏑. Die dreizeitige kommt auch, wie sicher zu beweisen ist, in geraden Takten (den dorischen) vor: ⏑⏓ ⏑ | ⏓ ⏓ | ⏑⏓ ⏑ | ⏓ ⏓ ‖, sonst schwerfälligen Reihen Leben und Bewegung gebend. Das sind also die Noten 𝅘𝅥𝅯, 𝅘𝅥𝅰, 𝅘𝅥𝅰., 𝅗𝅥. Schon die 16tel Note (𝅘𝅥𝅯) wird nur unter ganz bestimmten Verhältnissen angewandt, einzig in den beiden Combinationen 𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯 und 𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯, über welche wir in diesem Paragraphen ganz hinwegsehen, indem wir die Sache für einen geeigneteren Ort aufsparen.

Betrachtet man nun die Natur der Silben, so wird man auch in ihnen vier Stufen unterscheiden können, die also strenge genommen jenen 4 Principalgrössen der Noten entsprechen könnten. Wir hätten nämlich folgende Stufen zu unterscheiden:

I. Stufe. Die Silbe geht auf einen geschärften Vocal aus: ὁ, τό, ἐ—γέ—νε—το. [⏑].

II. Stufe. Die Silbe schliesst mit einem gedehnten Vocal (wozu auch die Diphthongen gehören) oder sie enthält einen geschärften Vocal nebst einem Consonanten im Auslaute: ἡ, τοῦ, τῷ; τὸν, πρέσ—βυν. [⏑–].

III. Stufe. Gedehnter Vocal nebst einem Consonanten im Auslaute, oder geschärfter Vocal nebst zweien Consonanten im Auslaute: τὴν, τοὺς, τῶν, εἰς; ἅλς, ἐξ (eks). [⏑–].

IV. Stufe. Gedehnter Vocal nebst zweien Consonanten oder geschärfter Vocal nebst dreien Consonanten im Auslaute: γλαύξ (glauks), αἴξ (aiks); σάρξ (sarks), στράγξ (straŋks). [⏑–].

Hätte man die Sprache metrisch so verwandt, dann wäre die rhythmische Transscription der überlieferten Gesänge äusserst bequem, es bedürfte dazu kaum eines Nachdenkens, und umfassende und vielseitige Studien wären überhaupt in der That derjenige lächerliche Luxus gewesen, zu welchem sie noch heutigen Tages diejenigen zu stempeln bemüht sind, die sinnesstumpf und alles Verständnisses baar, ihre todten Thesen und Schablonen mit eben so todten Buchstabencitaten zu belegen bemüht sind. Aber war denn eine solche stricte Anwendung auch nur möglich? Um vierzeitige, ja oft schon, um dreizeitige Längen zu erhalten, hätte der Dichter mit den Haaren Wörter herbeiziehen müssen, die in den Sinn gar nicht passten, oder er hätte mehrere Silben gewaltsam zu einer einzigen zusammenhämmern und förmlich als eine solche herauswürgen müssen. Mit Recht würden wir dann Sprichwörter in der Sammlung des guten Zenobius finden, nach denen wir uns jetzt vergeblich umsehen. Da würde es etwa heissen: „Du verschlingst die Speisen, wie ein Dichter die Silben"; oder: ποιητοῦ κακοφωνότερος. Die Poesie wäre dann ein wahres Schreckbild des Uebelklanges geworden. Und selbst, woher sollte man immer an rechter Stelle die zweizeitigen Längen entnehmen? Würden sich nicht unausgesetzt auch dreizeitige aufgedrängt haben? Hexameter, gewöhnliche Trimeter, Anapästen u. s. w. hätten sich dann schlechterdings nicht bilden lassen.

Ausserdem sprechen auch manche consonantischen Verbindungen sich weit leichter und schneller aus, als andere, und die Uebergänge sind zum Theil fast unmerklich. So zwang denn die Natur selbst dazu, nur Silben zweierlei Art, lange und kurze zu unterscheiden. Also:

I. Es gibt in der praktischen Anwendung nur entschieden lange und entschieden kurze Silben: die Mittelzeitigkeit ist in jedem concreten Falle ein Unding.

II. Eine Länge jeder beliebigen Stufe kann für die Notenwerthe ♩ ♩. und 𝅗𝅥 angewandt werden und herrscht hierin gar kein Unterschied.

III. Die kurzen Silben (obige erste Stufe) traten für die kleinsten Normalnoten (♪) ein.

Es steht ein ungeheures Beweismaterial zur Verfügung, doch genügt schon ein flüchtiger Blick in eine beliebige classische Dichtung, die volle Wahrheit dieser Regeln zu erkennen. Denn auch ganz abgesehen von den drei- und vierzeitigen Längen, so zeigen schon die irrationalen Längen im Trimeter, dass die Silben der zweiten, dritten und vierten Stufe ganz gleichen Werth in der kunstgemässen Composition haben. In dem Verse Ant. I

ὦ κοινὸν αὐτάδελφον Ἰσμήνης κάρα

gelten zwei Längen derselben Stufe unmittelbar hinter einander theils als wirkliche rhythmische Länge, theils als irrationale Kürze, und dies auf zwei verschiedenen Stellen. Sogleich im folgenden Verse dann,

ἆρ' οἶσθ' ὅ τι Ζεὺς τῶν ἀπ' Οἰδίπου κακῶν

gilt zwar zuerst eine Länge der mittleren Stufe als irrationale Kürze, während die darauf folgende, der höchsten Stufe angehörende als volle Länge gilt; aber schon zwei Takte später kehrt sich das Verhältniss geradezu um. Hier wird die zweite Silbe von ὅτι durch Position des folgenden Doppelconsonanten lang *(ho—tid—zeüs)* und steht somit auf der untersten Stufe der Länge; ja mit Recht betrachtet man die blosse einfache Positionslänge auch wieder noch als unterhalb der blossen Vocallänge stehend; und hier fand die Position nicht einmal innerhalb desselben Wortes statt, wo doch der Zwang der Verlängerung viel grösser ist: trotz alledem aber konnte diese gewöhnlich für so schwankend gehaltene Art von Länge die Geltung einer wirklichen rhythmischen Länge annehmen, während gleichzeitig unmittelbar dahinter eine sehr starke Länge als irrationale Kürze verwandt wurde. — Aehnliche Belege kann man ohne Mühe zu vielen Tausenden sammeln, und man wird nicht einmal in einer angewandten Rechnung finden, dass in merklichem Grade

die stärkeren Längen auch durchschnittlich wenigstens dazu neigten, irrational verwandt zu werden.

Endlich ist folgende Regel wichtig:

IV. Die Silben, welche man gewöhnlich als *ancipites* bezeichnet, sind entweder volle und unzweifelhafte Längen, als welche sie auch je 4 Kürzen entsprechen können; oder sie sind unbedingte Kürzen.

Wir werden später erkennen, dass dieser doppelte Gebrauch aus der verschiedenen Aussprache, welche möglich war, entstand. Sprach man aber z. B. μαχ—ρός, so konnte die Silbe μαχ auch unter allen Umständen als Länge behandelt werden; wohingegen, sobald man μά—χρός aussprach, die erste Silbe im vollsten Sinne des Wortes eine Kürze war. μαχρός also, beispielsweise, konnte vermöge der verschiedenen Aussprache so in einem Gedichte verwandt werden, dass die erste Silbe dort stand, wo unter keinen Umständen eine irrationale Silbe zulässig war (z. B. als eine der Kürzen des Dactylus, des Anapästen, Jonicus u. s. w.); und eben so gut konnte sie eine ictusschwere Länge unter allen Umständen bilden. Dieses Letztere würde man auch von der Hermann'schen Theorie aus vollkommen würdigen können, obgleich er diese drei- und vierzeitigen Längen so gut wie nicht anerkannte.

8. Falsch, durchaus falsch ist die Theorie, welche die Länge der Silben nach der bei ihrer Articulation verfliessenden Zeit abschätzt. Wer diesen Grundsatz aufstellte, der verstand nichts von dem Gewichte der Thatsachen; der dachte auch nicht an den musikalischen Wohlklang, der in erster Reihe bei der poetischen Composition steht.

In dem Worte σφῑγάω wird die erste Silbe nur als eine Kürze verwandt; ἐν dagegen ist ausnahmslos eine Länge, sobald der Consonant nicht zu der folgenden Silbe übergezogen werden kann:

τίω δέ μιν ἐν καρὸς αἴσῃ.

Und nun versuche man einmal, welche Silbe mehr Zeit kostet, zu articuliren, *ĕn* oder *sṛĭ*. Es kann wohl nicht zweifelhaft sein, dass letztere Silbe nahezu die doppelte Zeit erfordern wird. Wer aber eine so offenbare Sache noch erst durch positive Versuche bewiesen haben will, der wird in der äusserst lehrreichen Schrift von E. *Brücke*, *„Die physiologischen Grundlagen der neuhochdeutschen Verskunst*,

Wien, 1871" (eine Schrift, in der man sich von dem Alpdruck der in der Wissenschaft so viel grassirenden bedeutungslosen Phrasen förmlich erlöst fühlt), genug Beweise finden, dass das Verhältniss ähnlicher Silben zu einander durchaus das angegebene ist. So heisst es bei Aesch. Pers. I, α 2:

βασίλειος στρατὸς εἰς ἀντίπορον γείτονα χώραν,

wo στρα als reine Kürze gilt; denn wir wissen ja, dass von den Kürzen des Jonicus keine irrational sein kann; und auch dort, wo das Gewicht der Consonanten nicht auf eine vorhergehende Silbe geworfen werden kann, also etwa im zweisilbigen Auftakte jonischer Verse, wo ebenfalls an Irrationalität gar nicht gedacht werden kann, ist ein solcher Anlaut mit Consonanten, die sonst starke Position machen, ganz unbedenklich, wie denn στυφελοῖς einen Vers in demselben Gedichte beginnt und andere Beispiele zahlreich vorhanden sind. Wir erkennen also folgendes Gesetz:

Nicht die Zeit, welche zur Articulation einer Silbe verwandt wird entscheidet für ihre musikalische (metrische) Geltung, sondern die Zeit, welche ihr Vocal und die diesen schliessenden Consonanten beanspruchen.

Wäre die griechische Poesie nicht durchgängig eine musikalische gewesen, auch da, wo ihre Schöpfungen nur recitirt oder gar nur declamirt wurden — was immer noch mit wohlklingendem Tonfalle und gut angehaltenen Noten geschah —, so würde man dieses Gesetz gar nicht begreifen können. Denn da ja auch die flüchtigsten Vocale accentuirt sein konnten, und andererseits, da auch die flüchtigsten Silben den poetischen Ictus erhalten konnten (vgl. die Takte ⏑ ⏑ ⏑ und ⏑ ⏑ ⏑ ⏑, ja selbst ⏑ ⏑ – und ⏑ ⏑ ⏑ –): so stand in einer bloss messenden Poesie doch wahrlich nichts entgegen, zu quantitiren στρᾱτοπεδεύω, indem man einfach der Länge ihr Recht als Länge zukommen liess. Aber die Musik legte ihr Veto ein. Der gesungene Ton muss von einem Vocale getragen sein, kann nicht der Hauptsache nach blosse Zuckungen der Lippen u. s. w. begleiten, und dieser Vocal wird naturgemäss länger angehalten, während man den folgenden Consonanten in den Organen vorbereitet; ja er muss noch mithallen, während man den ersten Theil des Consonanten bereits spricht (ein Theil der nach

Belieben zögernd angehalten werden kann) und kann desshalb auch leicht, ohne zu sehr das Mass der gewöhnlichen Rede zu überschreiten, länger angehalten werden. Ich spreche von zweien Theilen der Consonanten; man mache sich dieses zunächst am l klar, indem man beachtet, wie man im Auslaute zuerst die Zunge gegen den Gaumen legt — und während dieser Zeit hallt noch der Vocal mit —, dann aber sie explosiv abstösst.

So ist denn die griechische Sprache als poetisches Substrat nur in beschränktem Grade und in ganz oberflächlicher Ausdrucksweise eine metrische zu nennen; sie ist vielmehr durchaus eine musikalisch intonirende.

Wir werden dort, wo die Verdoppelung der Consonanten, die grammatische Ersatzdehnung u. s. w. zur Sprache kommt, das Nähere einsehen.

9. Wenn man das Wesen der Position richtig erkennen will, so hat man zuerst die Fähigkeit der einzelnen Consonantenverbindungen, mit einem einzigen momentanen Ansatze der Organe im Anlaute ausgesprochen zu werden, zu prüfen. Hier ist aber das Vermögen der einzelnen Völker, wie es durch Uebung sich entwickelt hat, ein sehr verschiedenes. Der Pole spricht z. B. mit grösster Leichtigkeit die Combinationen *trš* und *skrš* zusammen aus, z. B. in den Wörtern *tršį* (tres) und *Skršįnetskį* (nomen proprium), was ein Fremder sich nur mit grösster Anstrengung und lange dauernder Uebung aneignet. Ebenso hat die hochdeutsche Sprache Consonantenhäufungen, die kaum irgend ein anderes Volk nachahmen kann, und die nur uns selbst nicht als übelklingend erscheinen, wie *tsv* im Anlaute und *rnst*, *cts* u. dgl. im Auslaute: *tsvai* (duo), *tsviš'n* (inter), *ërnst* (severitas), *nicts* (nihil). Auch die englische Sprache hat sehr schwere Verbindungen, die fast immer von Ausländern verkehrt nachgeahmt werden, wie *lj*, *nj*, *skw* u. dgl., z. B. in *ljukwŏrm* (tepidus), *njų* (novus), *skwĕr* (quadratum). — Welche Verbindungen die Griechen mit einem Ansatze mehr oder weniger leicht auszusprechen vermochten, erkennt man am Anlaute der Wörter, wo manche uns nicht geläufige Zusammenstellungen vorkommen, wie κτ (κτίζω), δν (δνόφος), χμ (χμητός) u. a. m. Zugleich kann man einigermassen abschätzen, welche Verbindungen ihnen am geläufigsten waren, wenn man beachtet, wie häufig diese oder jene davon am Anfang der Wörter auftreten.

Ordnen wir nun diejenigen Consonantenfolgen, welche im Griechischen vorkommen nach der grösseren oder geringeren Schwierigkeit, mit welcher sie im Anlaute mit einem Ansatze ausgesprochen werden können! Jedoch lassen wir vorläufig den Sibilanten, σ und die mit ihm gebildeten Doppelconsonanten ζ, ξ ψ ganz unberücksichtigt. Wie erhalten folgende Classen:

Cl. I. Die *Liquida*, gefolgt von einer *Muta*, galt dem Griechen (und so auch uns) für unaussprechbar in einem Ansatze; daher finden sich diese Verbindungen nicht im Anfange der Wörter.

Im Inlaute kommen vor: λτ, ντ, ρτ, λπ u. s. w.

Cl. II. Zwei *Liquidae* zusammen waren dem Griechen ebenfalls eine schwer oder gar nicht auszusprechende Combination im Anlaute; es findet sich so nur μν und zwar sehr selten (nur in den Derivaten des Verbalstammes MNA, dann in μνίον und μνᾶ nebst Derivaten und den dialektischen Wörtern μνόος st. χνόος und μνωία).

Cl. III. Zwei *Mutae* sprechen sich ebenfalls schwer zusammen und finden sich desshalb auch nur selten im Anlaut. Man findet nur πτ und κτ im Anlaute und immer noch verhältnissmässig selten, dann βδ und γδ, sehr selten.

Uns verursacht die Aussprache noch grössere Schwierigkeit, so dass wir diese Verbindungen gar nicht haben.

Cl. IV. Dagegen lässt sich eine *Muta* mit folgender *Liquida* im Allgemeinen leicht aussprechen und findet sich desshalb im Griechischen und ebenso in allen anderen, die Consonantenhäufungen nicht allzu sehr fliehenden Sprachen, sehr häufig im Anlaute.

Aber hier sind verschiedene Stufen zu unterscheiden:

a) ρ verbindet sich am leichtesten mit einer vorhergehenden *Muta*;

b) weniger leicht λ;

c) am schwersten ν, und zumal μ.

Dieses Verhältniss wird für die Griechen als zutreffend erwiesen durch die verschiedene Häufigkeit des Vorkommens. Sodann kann man sich durch organische Articulation leicht davon überzeugen. Endlich zeigen es auch die neueren Sprachen. Mit μ kommt z. B. weder im Deutschen, noch im Französischen oder Englischen irgend eine *Muta* im Anlaute vor, es sei denn in entlehnten Wörtern, wo

aber nur die Deutschen die Muta wirklich sprechen, die andern beiden Völker sie nur schreiben und folglich in diesem Verhältnisse als unaussprechbar betrachten. So wird das Wort πνευματικ'ς im Deutschen zu *pnaümạtiš*, im Engl. und Franz. zu *njụmătik* und *nömatịk*.

Sodann finden sich etwas mehr Belege für die Verbindung des *n*. Denn mit *k* verbindet der Deutsche es häufig: *knạbe* (puer), *knap* (arctus); aber der Engländer und Franzose schreibt es nur, z. B. engl. *knight*, gespr. *nait* (eques).

Wieder bei *l* werden die Verbindungen häufiger und treten jetzt auch im Engl. und Franz. auf; aber nur die Consonanten *k*, *g*, *p* und *b* können sich damit verbinden. Endlich finden wir alle möglichen Verbindungen einer *Muta* mit *r* in allen drei in den Kreis der Betrachtung gezogenen neueren Sprachen.

Sodann sprechen sich die Tenuen und Aspiraten leichter aus mit folgender *Liquida*, als die Media, wie wiederum ganz gleichmässig aus dem Vorkommen im griechischen Anlaute und dem in den neueren Sprachen zu erkennen ist. Hiernach nun unterscheiden wir, nach den Liquiden geordnet, folgende Stufen, indem wir unter *A* die Verbindungen mit ρ geben, welche die flüssigsten sind, wie abgetheilt in leichtere *(a)* und schwerere *(b)* Combinationen; dann folgen unter *B* die schwereren Combinationen mit λ, in derselben Weise in *a* und *b* geordnet, und so fort bis *D*, so dass die allerschwersten Combinationen unter *D b* zu suchen sind.

A.	*a.*	κρ	*B.*	*a.*	κλ	*C.*	*a*	κν	*D.*	*a.*	κμ
		χρ			χλ			χν			(χμ)
		πρ			πλ			πν			(πμ)
		φρ			φλ			[φν]			(φμ)
		τρ			τλ			(τν)			τμ
		ϑρ			ϑλ			ϑν			[ϑμ]
	b.	γρ		*b.*	γλ		*b.*	γν		*b.*	(γμ)
		βρ			βλ			(βν)			(βμ)
		δρ			(δλ)			δν			δμ

Eingeklammert sind in obiger Tabelle die thatsächlich nicht vorkommenden Verbindungen; ϑμ ist nur mit einem ägyptischen Eigennamen herübergenommen; ähnlich steht es mit φν. Man sieht so auf einen Blick, dass mit ρ alle Verbindungen gebräuchlich sind, bei λ schon eine Verbindung fehlt, dann bei ν 3 Verbindungen

fehlen, bei μ nur der dritte Theil der denkbaren Combinationen wirklich nachweisbar ist. Dies Alles hat, wie leicht ersichtlich, seinen Grund in der grösseren und geringeren Schwierigkeit, welche die Verbindung zweier Actionen desselben oder verschiedener Organe mit sich führen; und es hätte desshalb noch weiter classificirt werden können nach jenen Organen. Doch wäre das eine praktisch ganz nutzlose Classification geworden. Ich habe die übersichtlichste Form gewählt.

10. Denken wir nun an den Fall, dass obige Consonanten-Verbindungen im Innern der Wörter, mit anderen Worten, zwischen zwei Vocalen, auftreten. Nehmen wir ein par Wörter aus jeder Classe, mit ersichtlich geschärftem Vocal.

Cl. I. φερτός, πόντος, βόμβος.
Cl. II. ὄλμος, ἔρνος, ὄμνυμι.
Cl. III. κόπτω, ἐκτός, ὄγδοος.
Cl. IV. *A. a.* λεπρός, Λοκρός.
b. κέδρος, Κεβρήν.
B. a. ὅπλον, ἔτλη.
b. ἔβλεπε, στρέβλη.
C. a. ὄκνος, πέφνε.
b. ἔγνω, ἔδνα.
D. a. ἀκμή, πότμος.
b. ὀδμή, δέδμημαι.

Man ist durchaus zu folgenden Schlüssen berechtigt:

1) Alle diejenigen Verbindungen, die dem Griechen mit einem Anstoss unaussprechbar waren, und die er desshalb auch nicht im Anlaute der Wörter gebrauchte, konnte er auch nicht im Inlaute zusammensprechen, es musste folglich der erste Consonant mit zur vorhergehenden Silbe gezogen und diese dadurch eine Länge werden. Hierher gehören die beiden ersten Classen ganz, mit Ausnahme der Wörter mit der Combination μν, von der vierten Classe aber höchst wahrscheinlich diejenigen Verbindungen, die im Anlaute nicht vorkommen, da ihre Articulation zwar nicht unmöglich, aber sehr schwer ist. — Und so ist in der That genau der Gebrauch der Dichter: φερτός, πόντος und ohne eine einzige Ausnahme; πέφνε, φάτνη, βαδμίδες u. dgl. mit sehr seltenen Ausnahmen.

2) Alle Verbindungen der dritten Classe, die von μν in der

zweiten, und die schwereren und daher auch im Anlaut seltneren Verbindungen der vierten Classe müssen ebenfalls ihrer Natur nach den ersten Consonanten als Auslaut zur vorhergehenden Silbe ziehen; Ausnahmen sind aber denkbar. — Sie kommen in der That kaum vor.

3) Die leichten Verbindungen der vierten Classe, am meisten *A. a.* werden am natürlichsten beide Consonanten zusammen zum folgenden Vocale ziehen und desshalb die vorhergehende Silbe nicht verlängern; doch ist das Umgekehrte ebenfalls möglich. Bei den übrigen Abtheilungen der Classe muss der Gebrauch ein sehr schwankender sein. — Und so ist das Verhältniss thatsächlich.

Denn die factische Regel ist:

Liquida cum muta und **2 *liquidae*,** ebenso **2 *mutae*** machen immer Position; ***muta cum liquida*** schwanken — in dem Verhältniss der obigen Classificirung.

Wenn man Ausnahmen hat finden wollen, wie Il. 9, 382 Αἰγυπτίας; Od. 4, 127 Αἰγυπτίης; ib. 229 Αἰγυπτίη; ib. 14, 286 Αἰγυπτίους, endlich Nem. 7, 35 Νεοπτόλεμος, so hat man nicht bedacht, dass in allen Fällen bei Homer viel natürlicher und mit keiner sonstigen Spracheigenthümlichkeit in Widerspruch, Verschweifung der Vocale anzunehmen ist: Αἰγυπτίη u. s. w., was die Quantitirung _ _ _ für das Wort gibt, bei Pindar aber die so einleuchtende Emendation Νεοπόλεμος gefunden war.

Ist nun etwa irgend eine Möglichkeit vorhanden, diesen natürlichen Zusammenhang der sogenannten Position mit der Aussprache durch Gründe wegzuschaffen? Oder wie sollte es kommen, dass jene Combinationen, die sich durchaus nicht zusammen aussprechen lassen, auch gerade ausnahmslos Position machen, und dass die Häufigkeit der Position abnimmt, so wie die Sprechbarkeit der Combinationen als Anlaut zunimmt? Und wenn nun erwiesen ist, dass Wörter wie τύπτω, κόπτω ausnahmslos gesprochen wurden τύπ—τω, κόπ—τω: wie will man da vertheidigen, dass man in griechischen wie lateinischen Grammatiken fortgesetzt ein Abbrechen wie τύ—πτω, κό—πτω empfiehlt und dem Setzer in den Texten ängstlich die Praxis hineincorrigirt? Es sind aber keine Kleinigkeiten, wenn man dem Schüler, der durch sein Gefühl zum Richtigen getrieben wird, mit Hängen und Würgen die Unwahrheit einpaukt und dadurch den einen abstumpft, den anderen in ein unabsehbares

Labyrinth des Zweifels und der Unsicherheit führt, indem dieser später die Quantitätsregeln nicht begreifen kann, sondern sie nur als todten Zwang auswendig lernen muss.

Wir wollen im Folgenden noch eine Seite der Quantitätsregeln besprechen, damit immer klarer werde, wie auch in den unscheinbarsten Einzelheiten der Dichter lediglich der Natur folgte, nie einer willkürlichen „Schule", wie man leider seit Westphal immer mehr angenommen hat. Zugleich wird man erkennen, wie reich unsere Mittel sind, ohne Ueberlieferung aus der Sache selbst zu erkennen; wie dieses aus den folgenden Paragraphen noch offenbarer werden wird.

11. Den Gesetzen der hochdeutschen Sprache nach muss die *media* im Auslaute zur *tenuis* werden, und so sprechen wir denn *l̨ibe* (amor) im Inlaute, dagegen *l̨ip* (carus) im Auslaute. Dies ist bekanntlich auch die Schreibart in den mittelhochdeutschen Texten. Apostrophiren wir nun aber einmal das Substantiv: *l̨ib'* wird sich da deutlich von dem Adjective *l̨ip* unterscheiden. Wodurch? Hauptsächlich durch die ungemein verlängerte Aussprache des Vocals. Sollte dies nur eine Eigenthümlichkeit der Apostrophirung überhaupt sein? Ich *r̨ede* (loquor) wird: *ic rēd'* mit sehr langem Vocal; *ic rait'* (equito) statt *ic raite* wird dagegen ganz scharf ausgestossen. Eben so scharf bleibt die Aussprache bei den Aspiraten: *ic pfaife* — *ic pfaif'* (tibiis canto). Dies kommt überhaupt daher, weil auch ohne Apostrophirung, also wo die *tenuis* oder *aspirata* im Inlaute bleibt, schon der Vocal lang gedehnt wird; nur tritt die besondere Länge bei der Elision am deutlichsten ins Bewusstsein; diese verlängerte Aussprache hängt organisch mit der Natur der Media zusammen, doch will ich nicht auf physiologische Erörterungen eingehen, da wir nur dasjenige zu berücksichtigen haben, was unmittelbar mit dem Verständniss der poetischen Kunstformen zusammenhängt.

Bei geschärftem Vocale haben wir in stammhaften Silben, hinter denen eine Elision vorkommen könnte, weder eine einfache *tenuis*, noch *media;* die letztere wird selbst, wie ich bereits früher angab, nicht geminirt, sondern mit einem scharfen Ruck abgesetzt in den meist aus dem Niederdeutschen stammenden Wörtern: *epbe*, nicht *ebbe* (ἀνάῤῥοια). Und hier widerstrebt uns obendrein die Elision; wenden wir sie aber, höchst gezwungen, an, so entsteht *ep'*, nicht *eb'*.

Von der Aussprache der Media als Ausgang einer Silbe mit geschärftem Vocale können wir uns folglich keine richtige Vorstellung machen. Wir erlangen sie durch die französische, besser noch durch die englische Sprache. Wie ungeheuer verschieden klingen dort Wörter wie *bät* (vespertilio) und *bād* (malus); *bek* (hircus) und *beg* (cimex); *bret* (genus piscium) und *bred* (panis)! Und ganz besonders fallen die mit *media* auslautenden Wörter durch die grosse Länge ihrer geschärften Vocale auf. Von den Aspiraten haben die weichen das Verhältniss der *media*, die harten das der Aspirata.

Ist jetzt nicht offenbar, wesshalb die griechischen Medien so ungemein viel stärker dazu neigen, mit folgender *liquida* Position zu machen, als die *tenuis* und die *aspirata?* Der Grieche also sprach die hinter einem Vocale stehende Media mit ihm eben so aus, wie die anderen Völker, die überhaupt eine echte Media haben. Hier ist das ganze Räthsel gelöst.

12. Hinsichtlich der Dialekte ist zu bemerken, dass bei Homer und überhaupt den Epikern die leichteren Verbindungen am leichtesten Position machen; dass bei Pindar die Position etwas seltener ist; und dass die attischen Dichter, einer kräftigen consonantischen Aussprache am meisten zuneigend, am wenigsten den ersten der beiden Consonanten zum vorhergehenden Vocale ziehen und so Positionslänge herbeiführen. Speciellere Angaben hat man häufig schon gemacht, doch ist die Sache völlig unwichtig, da man in den concreten Fällen höchst selten zwischen zweien Auffassungen schwanken kann, wo dies aber möglich wäre, dennoch durch die Kenntniss der relativen Häufigkeit der Fälle kein irgend sicherer Massstab an die Hand gegeben würde. Denn wenn ich z. B. weiss, dass in einem bestimmten Dialekte oder Schriftsteller durchschnittlich zweimal τέκνον quantitirt und folglich τέκ—νον gesprochen wird gegen einmal τεκνον und τέ—κνον: so ist mir hierdurch keinerlei Bürgschaft gegeben, dass es an einer bestimmten Stelle, wenn keine rhythmischen Gründe dafür sprechen, durchaus τέκνον, nicht τεκνον heissen müsse.

Noch ein äusseres Gesetz, das keiner Begründung mehr bedarf, kann hier angeknüpft werden: Drei Consonanten machen ausnahmlos Position.

13. Ich überging oben den Sibilanten, σ. Denn bei ihm ist das Verhältniss ganz anders, als bei den übrigen griechischen Consonanten; σ verbindet sich zwar am allerleichtesten mit den meisten Consonanten, sowohl den stummen, wie den flüssigen: aber es ist der einzige wahre Dauerlaut der Sprache. ρ zwar, das sich beliebig lange und recht schallend anhalten lässt, liesse sich damit vergleichen, doch verbindet sich dieses viel leichter mit vorhergegangenen Stummlauten, wesshalb hier auch so selten Position entsteht. σ aber hat seine Natur für sich: es lässt sich nicht nur auslautend beliebig anhalten, und die Vorbereitung der Organe für seine Articulation ist eine derartige, dass mit Leichtigkeit der davor stehende Vocal weiter forttönt; sondern auch, seine Aussprache hinter den Consonanten δ, κ und π mit denen er so als Doppelconsonant ζ, ξ und ψ auftritt, ist eine so forcirte, dass man von vornherein den factischen Usus erwarten musste. σ macht unter allen Umständen, ob vor oder hinter einem anderen Consonanten stehend, Position.

Auch die hiegegen angeführten Belege lassen sich auf Missverständnisse zurückführen. Denn Il. 2, 537

Χαλκίδα τ' Εἰρέτριάν τε, πολύσταφυλόν θ' Ἱστίαιαν

ist nicht zu quantitiren Ἱστῐᾰιαν, sondern vielmehr mit Vocalverschmelzung Ἱστιαιαν zu lesen: _ _ _ . Wir sprechen später über diese Verschmelzungen, und ich will vorläufig nur daran erinnern, wie häufig sie bei den Tragikern bei καρδία vorkommt, so dass Dindorf geradezu das selbsterfundene Wort κάρζα in den Text aufgenommen hat.

Auch der von Diog. Laert. 2, 108 aufbewahrte Vers eines Komikers

ἀπῆλθ' ἔχων Δημοσθένους τὴν ῥομβοστωμυλήθραν

bildet keine Ausnahme zur Regel; denn in einer willkürlich gebildeten, nicht gebräuchlichen, lang ausgesponnenen Zusammensetzung, in der kein einheitlicher Begriff zu Tage tritt, bilden die einzelnen Theile fast Wörter für sich. Das Ganze ist ein loses Conglomerat, und wer sogar in jener 79silbigen komischen Bezeichnung eines leckeren Gerichtes bei Ar. Eccl. 1168 sq. ein wirkliches Wort zu erkennen vermag, der kann mehr wie ein Mensch und erhebt sich

zu der olympischen Stufe der alten Grammatiker, die nur einen Accent setzen:

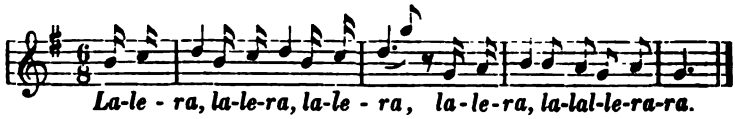
λοπαδοτεμαχοσελαχογαλεο—
κρανιολειψανοδριμυποτριμματο—
σιλφιοπαραομελιτοκατακεχυμενο—
κιχλεπικοσσυφοφαττοπεριστερα—
λεκτρυονοπτεκεφαλλιοκιγκλοπε—
λειογαλωσιραιοβαφητραγαν—
οπτερύγων.

Der Fall gehört vielmehr in die Rubrik der Wortschlüsse, nicht der Silbenschlüsse im Worte, Wir handeln darüber in einem späteren Paragraphen.

---

§ 4. Consonantenverdopplung und Ersatzdehnung.

1. Dass ein vollkommen geschärfter und zu gleicher Zeit kurzer Vocal auch ohne consonantische Stütze sehr wohl aussprechbar ist, können dem Deutschen, der keineswegs an eine solche Aussprache gewöhnt ist, die Wörter *păpă* und *mămă* zeigen, in welchen man freilich die Schlusssilbe auch beliebig lange anhalten kann, ferner der so häufige Refrain: *tra la lă*. Dieser wird selbst beim Singen, wo doch die Dauer der Silben im allgemeinen viel grösser ist, oft so ungemein flüchtig ausgesprochen — man hat dafür den Ausdruck „trällern", eben von diesen Silben gebildet, — dass an eine Gemination der Consonanten gar nicht zu denken ist. Aber auch sehr grosse Längen stellt man her, ohne dennoch den Consonanten der folgenden Silbe zu Hülfe zu nehmen, oder ohne den Vocal zu dehnen; und so entspricht es dem musikalischen Wohlklange. Man denke nur an das ganz volksthümlich gewordene Schiller'sche „Mit dem Pfeil, dem Bogen", wo der Refrain (ich gebe ihn in der Silbenform, wie ich ihn gerade gedruckt vor mir sehe), folgende Noten hat:



Dies ist metrisch: ω | _ ω _ ω ! ⏑ ⏑ ∧ ω | _ ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ | _ ⏑ ‖

Wir sehen dem einfachen geschärften Vocal die allerverschiedenste metrische Geltung gegeben, und doch ist keine Spur von Unnatürlichkeit oder Gezwungenheit in diesem ganzen Gebrauche. Auch beim blossen Declamiren werden wir ganz leicht diese Quantitirung nachahmen können, ohne zur organischen Dehnung des Vocales gezwungen zu sein.

Wie aber die hochdeutsche Sprache jetzt ist, überfüllt mit schneidenden Consonantenhäufungen, seit von den determinativen Vor- und Nachsilben leider meistens die Vocale verschwunden sind, die Consonanten aber sich erhalten, ja oft noch vermehrt haben (*gipst*, goth. *gibis; nimant* aus *nieman* u. dgl. m.), sind wir keineswegs an so einfache und wohlklingende lautliche Verhältnisse gewöhnt. Fast jede Silbe vielmehr, die durch den Accent und die damit Hand in Hand gehende Bedeutungsfülle irgend einen Werth hat, besitzt entweder consonantischen Auslaut, oder auch einen entschieden gedehnten Vocal. Während wir im Präsens *raiten* sagen, muss im Präteritum, da ein geschärfter Vocal eingetreten ist, der einlautende Consonant verdoppelt werden: *ritten* (equitabamus), und das umgekehrte Verhältniss findet statt bei *ërširekken* (terreri), Prät. *ërširqken*.

In der That, wir verdoppeln auch in der Aussprache jene Consonanten, die wir im Inlaute doppelt notiren. Diese leidige, schwerfällige Gewohnheit pflegt eine wahre Barbarei zu erzeugen bei der Articulation der classischen Sprachen. Leicht und geflügelt gleiten sie, namentlich die griechische, dahin, wahre ἔπεα πτερόεντα, wie ihre Dichter sie genannt haben. Da ist süsser, milder Wohlklang, da ist wahre Musik auch in einer kurzen Folge von Sätzen, welche die Alten nach so wirksamen rhythmischen Gesetzen gestaltet haben. In unserem Munde ist Alles forcirt, schwer, wuchtig und — zugleich hinkend! Ich will nur von der Prosa reden. Glaubst du, freundlicher Leser, einen Demosthenes begreifen zu können, wenn du trampfst und stampfst, wo er durch Milde und Wohlklang deine Sinne zu fesseln sich bestrebt; wenn du dann, wo er seine gewichtigen schweren Noten wirklich hat, keinen Unterschied machst? Denn dass auch bei lauter Intonation in der Volksversammlung jene Milde der Aussprache gewahrt werden könne, das wirst du wohl begreifen. Und wie willst du seine Rhythmen fühlen, wenn bei dir

von Anfang bis zu Ende dasselbe schwere Gestampf ist? Du wirst zu todten Regeln flüchten, mit denen du den Satzbau analysirst, aber den Zusammenhang dieses Satzbaues mit dem Wohlklange wirst du niemals verstehen; du wirst nur das fühlen, was du willkührlich als Deutscher des 19ten Jahrhunderts hineinlegst, der alte Demosthenes ist für dich nicht bloss leiblich todt, auch seine Werke sind für dich formlose, unorganische Massen, blosse Elemente, chemische Verbindungen und Concretionen, denen der warme Puls, denen das wahre Leben, welches den ganzen Organismus zur bewussten Einheit erhebt, fehlt.

2. Du sprichst im Lateinischen *cādo*, das *a* wie in dem deutschen Worte „laden". Der alte Italer dachte an den leichten, natürlichen Fall der Blätter, des Schnees, der Regentropfen; daher hat er auch ein flüchtig verhallendes, die Sache trefflich bezeichnendes Wort, *că-dŏ*. Will er den Zusammensturz eines Gebäudes bezeichnen, so hat er das kräftig klingende Wort *cóncido*. Du aber drängst das Wort heraus, als ob von grossen Lasten die Rede wäre, die man keuchend emporhebt, wie du sonst ganz passend durch *laden* dich ausdrückst. Ist das lateinisch? Oder sind Buchstaben die Sprache? Doch halt, du hast in deinem Lexikon oder deinem *Gradus ad Parnassum latinum* gefunden, dass das Wort einen geschärften Vocal hat, du verbesserst dich und sprichst hinfort *kaddo*. Aber dieses Geknatter, wie wenn Hagel gegen die Fensterscheiben schlägt, dieses haben die Lateiner viel passender noch durch *strepare, crepare* bezeichnet, wo der Vocal ganz schwach ist: die nackten Consonanten *strp* und *krp* malten für den Römer ähnliche Geräusche. Hast du also das lateinische Wort wirklich gefasst, wie es leibte und lebte und nicht vielmehr einem blossen Schatten nachgejagt, der nimmer sich mit den Händen fassen lassen wird und vielmehr dir fortgesetzt eben so entschlüpfen wird, wie dem Odysseus die Seele seiner Mutter Eurykleia?

Gesetzt aber, du bleibst bei deinem *kǭdo*; eben so gedehnt wirst du den ersten Vocal in dem Worte *novus* aussprechen; und die weibliche Einzahl wie die sächliche Mehrzahl werden für dich gar zwei gedehnte Vocale enthalten; ich will dir nach deiner Bezeichnungsweise es deutlich machen: *nōvā*. Wie nun willst du den ersten Vers von Ovid's Metamorphosen lesen:

In nōvā fert animus mutatas dicere formas corpora?

Ich will dir zeigen, wie du ihn nur lesen kannst:

— —|— —| — —|— —||—|— —|— —|— ||
In nova fert animus mutatas dicere formas.

Da hast du zwei rein spondeische Sätze, auf die aber nichts anderes passen wird, als ein feierlicher Kirchengesang, den Ovid doch wahrlich nicht hat geben wollen.

Oder liest du wirklich als 6taktigen Vers? dann wirst du ganz abweichende moderne Rhythmen hineinlegen statt der antiken; und du wirst trotzdem nimmermehr begreifen können, auf welche Weise so ein Vers entsteht. Und wie kommst du dazu, aus *in* und *cādo* zusammenzusetzen *incĭdo*, während du doch beibehältst *incāsum?* „Stehet" das wieder irgend wo „geschrieben" als Regul? — Und hebt sich bei *caddo* irgend ein Uebelstand? Bleibt nicht die Länge der Silbe vermöge der Position? Wie also soll die metrische Anwendung je eine gefühlsmässige werden? Wie soll je dem inneren Bewusstsein es klar werden, wesshalb das Präteritum nicht *ceceddo* heisst wie bei *fallo—fefelli?* Da bleibt nichts anderes übrig, als ein todter Wust von Regeln, mit denen unsere Jugend schon zeitig gemartert, geistig abgestumpft und in vollster Wahrheit irregeleitet wird. Nie wird man bei einer solchen Gewohnheit dahin gelangen, auch nur die aller-ersten Elemente der poetischen Kunstformen zu verstehen, wie viel weniger jene grossartigen Schöpfungen! Alles wird ein todter Schutt bleiben, Ruinen, mit Dorngestrüppen und Spinnweben umzogen, in denen die nächtlichen Eulen ihr heisernes Lied von sinnlosen Versfüssen fortschreien.

Unsere Zeit aber muss zur Natur zurückkehren, muss wahre Wissenschaft weiter pflegen, das ist ihre Aufgabe. Daher darf man ihr nicht verschweigen, was ihr fehlt. Und so will ich denn noch auf einen schreienden Missbrauch aufmerksam machen, der den letzten Rest des metrischen Gefühles zerstört und schon dem Sextaner, der die Formenlehre begreifen lernen soll, in unerhörter Weise das Leben verbittert. Es ist die Aussprache des *c* und in vielen Fällen des *t* wie ein deutsches *z*, das heisst mit anderen Worten, als ein Doppelconsonant, *ts*. Ob man in *cecidit*, in *cicer Cicero* u. s. w. die Vocale gedehnt oder geschärft ausspreche, ist in diesem Falle ganz gleichgültig: man wird gerade mit geschärftem Vocale die allerübelklingendsten Verbindungen, *tsetsidit, tsitsero, tsitser* erhalten, bei denen immer durch die Position die erste Silbe

die entschiedenste Länge ist. Wo ein solches oder ein ähnliches Wort desshalb in einem Verse vorkommt, da wird man den Rhythmus nur in der unnatürlichsteen Weise festhalten können und man wird sein Gefühl gänzlich abstumpfen. Warum nun namentlich die Jugend gewaltsam und an den Haaren in diese Barbarei hineinziehen? Möchten wir Jüngeren doch wenigstens alle den Muth haben, hiermit ein Ende zu machen, namentlich seit die Etymologie eine neue Leuchte im Gebiete der Sprachwissenschaft geworden ist! Wie aber sollen die armen Kleinen decliniren lernen: *lūkus, lūtsi, lūko, lūkum, lūtse, lūko, lūtsī, lūkorum, lūtsīs, lūkōs, lūtsī, lūtsīs?* Welche Mühe, diese Regellosigkeit sich einzuprägen! Und wie kann *tsetsidi* von *kado*, wie *tsitsindela* von *kandere* abstammen? So leiten erst diejenigen Sprachen ab, welche das Gefühl der Stämme und Wurzeln fast ganz verloren haben, einen matten Schein vermöge der Schule und der Lehrbücher festhaltend. Der Schüler aber soll in der antiken Sprache ein reines, klares Bild vor sich haben, aus dem er später lernt, moderne Willkür immer mehr abzustreifen, nachdem sich sein Geist durch jene ewigen Typen plastischer Schönheit gebildet hat.

Die im Deutschen vorhandenen Fremdwörter stören nicht im geringsten; der Schüler fasst diese leicht als moderne Umbildungen und unterscheidet eben so leicht zwischen *deklinátio* und *deklinatsión*, als zwischen *deklinátsio* und *deklinatsión*, wo ja immerhin die Unterschiede schon recht bedeutend sind.

3. Es ist ein sehr natürliches Gesetz, dass determinative Silben, sobald sie an ursprünglicher Kraft und Schärfe der Bedeutung verlieren, auch nach und nach immer grössere Einbussen an Intonationsstärke und an Fülle ihrer vocalischen und consonantischen Elemente erleiden. So sehen wir z. B. in den modernen Sprachen die Flexionsendungen immer mehr zusammenschrumpfen, bis sie, da ihre Functionen von viel lebendigeren Wörtern übernommen sind, schliesslich als bedeutungslos völlig abgeworfen werden. Selbst die Vorsilben, die bei den Griechen nur in wenigen Fällen stark abgeschwächt sind, treten in dem ziemlich conservativen hochdeutschen Dialekte oft schon in ganz abgeschwächten Formen auf, wie die Vorsilben *be, fēr* und *ēr* neben den Präpositionen *bai, fǫr* und *aus* beweisen; und die in mannigfacher Beziehung viel rascher

lebende englische Sprache hat sogar die Vorsilbe *ge*, die einst in reicher Anwendung war, völlig absterben und eingehen lassen.

Aber spurlos gehen diese Umwandlungen nicht vorüber. Der Grieche hatte einst sein ἵμεριω (oder, wenn man will, sein ἵμεριομι); das ι ging in so weit verloren, dass es aufhörte, eine Silbe zu bilden; aber man verband es entweder mit dem vorhergehenden Consonanten, ihm den Laut eines flüchtigeren *semivocalis* (j) gebend, oder man legte es vor das *o* und verschmolz es halb und halb mit dem vorhergehenden ε zu einem Diphthongen. So entstanden die beiden nicht mehr erhaltenen Formen ἵμερjω und ἵμεῖρω. In weiterer Fortentwicklung ging dann vermöge der Assimilation die erste Form (bei den Aeoliern) in ἵμέρρω über, die andere kennen wir als die gemein-griechische, ἵμείρω, durch eine innigere Verschmelzung der Vocale entstanden. Am leichtesten erklärbar ist die Umwandlung jener Urform zu ἵμέρρω, aber auch der andere Vorgang ist nicht schwer zu fassen. Spricht man die Silben leicht und flüssig, und das geschah überhaupt in allen älteren Stufen der besser beanlagten arischen Sprachen, so im Sanskrit, im Griechischen, in den älteren deutschen Dialekten, wo die Consonantenhäufungen verhältnissmässig noch selten sind, so macht es nicht einen sehr grossen Unterschied, ob man ἱ-με-ρι-ω oder ἱ-με-ι-ρω spricht; ein halber Diphthong aber wird sogleich entstehen: εῖ. So erhält die Stammsilbe ein grösseres Gewicht und die Einbusse der Determinativ-Endungen hat auch nach dieser Richtung begonnen; diese Erscheinung aber nimmt bald grössere Dimensionen an.

Denken wir an einen etwas verschiedenen Vorgang im Deutschen! Es ist mir wahrscheinlich, dass die Wurzel des Begriffes „geben" nicht *gib*, sondern *gab* ist. Dieses *gab* (oder dafür *gaf*, *gap*) blieb im Präteritum, an welchem die Endungen zuerst (so auch im Griechischen) abstumpften; es ging aber in das flüchtige i über, wo die längere Wortform, in der ersten Person etwa *gibami*, flüchtigere Silben wie gewöhnlich bevorzugte (vgl. *cado—cecidi*); viel leicht auch war hier der Accent *gibámi*. Und zunächst blieb das *i*, auch als die weniger langen Formen, *gibam*, *giba*, *giban* die Herrschaft hatten. Aber *i—a* ist der weiteste Sprung in der Skala der Vocale, von dem allerflüchtigsten und spitzesten bis zu dem vollsten und breitesten. Da nun keine dreisilbigen Wortformen mehr

vorlagen, so erschien diese Zusammenstellung gleichsam wie ein starker musikalischer Contrast. Wir pflegen einen solchen ja auch noch heute auf ganz dieselbe Weise wirklich und absichtlich zum Ausdruck zu bringen in Wörtern wie Singsang, Klingklang, Trippetrapp u. dgl. m. Die deutsche Sprache aber hatte einen eignen Sinn für vocalischen Wohlklang und vermied möglichst zu starke Contraste, wie hier nicht weiter ausgeführt werden kann. So glich man also die Discrepanz aus, indem man das *i* in den etwas volleren Laut *e* übergehen liess und somit dem folgenden *a* um eine Stufe näher führte: *gĕbă*. Weiter gelangte man zu der noch näheren Assimilation *gĕbă*. Aber das schliessende *a*, immer flüchtiger ausgesprochen, ging in den Laut eines matten *ę* über. Nun drängte sich gleichzeitig das Gefühl auf, dass das Wort zu flüchtig und nichtssagend wurde, man dehnte also die erste Silbe: *gębĕ, gębĕn, gębˈn, ic gębˈ*: denn dieses Bestreben schreitet fort, und noch heutigen Tages holen wir eine Silbe viel länger an, wenn wir hinter ihr elidiren, als sonst geschieht. Daher die Aussprache des Adjectivs *lįp*, die des apostrophirten Substantivs *lįb*. Bildet man etwa den Satz: „Die Lieb' die ich im Herzen trage ist mir ewig lieb" (auf den Sinn kommt es hier nicht an!), so wird man den Unterschied in der Aussprache fassen.

Dies ist eine Form der Ersatzdehnung. Sie vertritt ganz denselben Zweck, als die Consonantenverdopplung. Vergleichen wir nur ϝμεριω—ϝμέρρω mit *gĭban—gębĕn* und ϝμεριω—ϝμείρω.

Woher nun rühren die vollen, kräftigen, oft über-kräftigen Stammsilben der deutschen Sprache? Eben von dem Mangel vollklingender Endungen. Daher die doppelte Aussprache der ersten Silbe des Wortes „elend" und die Flüchtigkeit derselben in „elendig", „lebendig", weil die Endsilben hier noch Gewicht und Ton bewahrt haben: *ain ĕlĕndes vetter, dĕr lĕbĕndige got*, verglichen mit: *ain grǫses ęlent, das lębˈn*.

Was heisst es nun in der That, wenn man auch das Griechische, wo noch so viele klangreiche und betonte Endungen vorhanden sind, ebenfalls mit so gewichtigen, gedehnten oder positionsstarken Silben (τόππος st. τόπος, ἔννα st. ἔνα) ausspricht, was heisst dieses anders, als dass man ihr alle Ersatzdehnungen und Geminationen für diejenigen Silben aufpackt, die in der That noch

in voller Blüte sind? Man spricht also gleichsam in Einem Athemzuge zwei Sprachen, eine alte und eine neue, ähnlich wie jener Tausendkünstler verschiedene Instrumente zu gleicher Zeit spielt. Schlimm ist aber der Ersatz, wenn man dafür der Sprache das nimmt, was sie wirklich besitzt und sich rechtlich erworben hat, wenn man z. B. die Schlusssilben, die auf einen Consonanten ausgehen, insofern es nur nicht ω oder η ist, alle geschärft ausspricht, wie Ἄτλας *atlăs*.

Erst wenn man die volle Tragweite aller so eben besprochenen Verhältnisse ermisst, wird man wirklich und innerlich fassen, wie die griechische Sprache mit solcher Consequenz das metrisch-musikalische System in der Poesie zur Anwendung bringen konnte. Und schon, wenn man an die Anwendung unserer Wörter *elén̈dik* und *lebén̈dik* denkt, wo die die Hauptbedeutung tragende Stammsilbe flüchtig wie eine Vorsilbe dahineilt, wird man auch fassen, wie keine andere poetische Intonirung zu erwarten war, als λεγοῦσι.

4. Die Consonantenverdopplung steht genau auf derselben Stufe, worauf die Ersatzdehnung steht. Wenn man statt τέτυπμαι und κέκοπμαι ausspricht τέτυμμαι und κέκομμαι, so ist dies nichts anderes, als wenn man statt Ἄτλαντς Ἄτλᾱς, statt *cădsum cāsum* sagt. Es ist in der That ein Consonant, ein wichtiges Sprachelement, unterdrückt, aber dafür hält man den Vocal länger an (ohne ihn organisch zu dehnen) und schlägt den folgenden Consonanten nicht mit momentaner Schnelligkeit zur nächsten Silbe an, sondern hält seine Vorbereitung *in suspenso*. Eine volle zweimalige Aussprache des Consonanten hat in diesem Falle nie stattgefunden, das wäre keine Erleichterung der Aussprache gewesen, was die Assimilation nachweislich war, sondern im Gegentheile eine ungemeine Erschwerung. Man kann mit Recht sagen, dass man jeden beliebigen andern Consonanten besser als Auslaut spricht, während dieser Consonant anlautet, als ihn selbst. Erst bei lebendigen und zumal bei wenig gebräuchlichen und daher noch nicht abgestumpften Zusammensetzungen lässt man beide Consonanten vollständig hören, und hier hat die Aussprache dann immer etwas sehr forcirtes. Man prüfe dies etwa an „Handtuch, Haussegen, Packkasten."

Und doch, wie wir gegenwärtig die Geminationen aussprechen, das ist auch nicht mehr völlig die alte Art; dazu liegt sie Verhält-

nissen wie κεκοπμαι und τεπυπμαι ihrer Articulationsstärke nach doch zu fern. Es ist hier eine allmälige Abstumpfung eingetreten. In Mecklenburg unterscheidet man noch instinctiv sehr genau zwischen voll- und halbtönender Gemination; die letztere hört, wenn die Consonanten durch eine Elision in den Auslaut treten sollten, ganz auf. Ich meine auch die Aussprache des Hochdeutschen im Munde des Mecklenburgers mit; wie die Sachen in anderen Provinzen stehen, davon habe ich mich seit der Zeit, dass ich den Gegenstand näher ins Auge fasste, nur sehr unvollkommen überzeugen können. Geleugnet haben die Unterscheidung alle, die ich befrug, selbst unbewusst beobachtet aber dennoch, wenn vielleicht auch nicht durchgängig und mit völliger Schärfe. Ich will einige hochdeutsche Sätze in genauer Lautschrift geben, worin ich Wörter zusammenstelle, die im Auslaute ohne Gemination sind und solche, die sie noch deutlich bewahren. Wer diese Unterschiede aus seiner heimischen Mundart wird erfassen können, der wird dahin gelangen, auch in den antiken Sprachen hier so voll (βλέμμα, ὄμμα) und dort so flüchtig zu articuliren (ἔμαθον, ὄνομα), dass ihm der poetische Gebrauch zu vollem Gefühl und Bewusstsein kommt.

Ven dēr holtshauer dę̄n baum fellt, felt ēr.
Nąhe baim valt vallt das gę̄traide.
Er šalt mic, unt zǫ etvas šallt ȳbel.
Jędesmąl ven ēr komt, brummt ēr mit mier.
Balt ballt (mox conglomerabitur) *dēr šnę̄.*
Es ist hart, ven man fērgę̄bens harrt.
Vēr kennt nict dę̄n grąfen fon Kent?
Er zinnt, ob es vǫl fraünde zint.

Um sicher zu gehen, dass nicht eine in dem Dialekt einer einzelnen Gegend einzig vorkommende Erscheinung mir vorschwebte, wandte ich mich an Herrn Professor *E. Brücke* in Wien, der diese starken Resonanzen der Liquiden als der gebildeten Sprache überhaupt eigen anerkannte, dieselben Unterschiede zwischen einzelnen Wörtern ebenfalls fand und in freundlichster Weise auch aus anderen Sprachen mir Belege anführte. Gerade so ist die Aussprache nach demselben bewährten Sprachforscher im Italienischen in feierlicher oder affectvoller Rede, wenn auf *m* oder *n* eine Media folgt: *limbo, tremendo, lusinga;* noch stärkere Resonanzen hört man im Arabischen.

5. Es braucht kaum daran erinnert zu werden, dass mit der Ersatzdehnung, auch da, wo sie neben einem auslautenden Consonanten vorkommt, eine besonders lange Anholung des Vocals verbunden ist. Diese wollen wir einmal durch die geschwungene Linie ⏑ bezeichnen. Sie findet auch da statt, wo ein Vocal absorbirt ist. So unterscheiden auch wir noch sehr deutlich *haut* (cutis) und *h͡aut* (ferit), *glut* (fervor) und *gl͡ut* (fervet). Aber solche Erscheinungen sind in der Sprache nicht dauernd, und so haben wir etwa folgende Entwicklung im Lateinischen anzunehmen: *amaet, am͡at, am͡ăt, amăt.* Weiter geht die Abstumpfung im Französischen bis zu *ẽmĕ* und endlich *ẽm.*

Zuweilen auch erhält der Vocal eine besondere Färbung durch den absorbirten Consonanten, je nach seiner Art. Dass *n* z. B. unter allen Vocalen die meiste Verwandtschaft zu *i* hat, lässt sich nachweisen; noch eher erkennt man die Verwandtschaft des μ zu *u*. So stellt denn Curtius mit Recht auch ἀμνός zu ὄϝις, ursprünglichem ἄϝις, die Form auf ἀϝινος zurückführend. Die Verwandtschaft des *n* zu *i* erkennen wir zunächst aus den ersten Sprechversuchen der Kinder, die aus *man* (homo) und *hant* (manus) *mȧ* und *hȧt*, oft deutlich *mąi* und *hąit* zu machen pflegen. Aber auch der sogenannte *son mouillé* der Franzosen zeigt es, der bei *n* ganz wie bei *l* durch Mitwirkung eines *i* entsteht: *ka∼pañj* (στρατεία), *mo∼ tañj* (mons). Im Griechischen treffen wir, dass aus ενς εις wird (χαριενς—χαρίεις), bei den Doriern auch aus ονσ οισ, aus ανς αις (φιλέοισι, τιμάσαις). Ferner sehen wir, dass die allerschwächste und daher auch später zum Theil ganz verschwindende Endung auf ν, ein ι vor diesem Vocale hat; und es ist ein Gesetz, dass in den schwächsten Silben der Consonant den meisten Einfluss auf den Vocal übt. Diese Endung ist σιν im Dativ *pl.* und in der 3. Pers. *pl.* der Verben. Dass dies kein volles consonantisches *n* war, wie das unsere, ist ganz augenscheinlich, denn sonst würde man nicht schon frühzeitig statt λέγουσιν, λέγουσι; statt ταῖσιν τιμαῖσιν, ταῖσι τιμαῖσι, ja ταῖς τιμαῖς haben sagen können. Diese auch aus jenen so eben erwähnten Zusammenziehungen ersichtliche halb-vocalische Natur des auslautenden ν, am meisten hinter ι, weniger bereits hinter dem am nächsten verwandten ε (ἔλαβεν—ἔλαβε) lässt auch die Freiheit der Dichter, bald jenes ν zu bewahren, bald es abzuwerfen, nicht als eine willkürliche erscheinen, sondern als

eine solche, die aus der Natur des Lautes hervorging. Wir begreifen zugleich, wesshalb man nicht auch statt ἔβαλον ἔβαλο, statt ἐτίμησαν ἐτίμησα sagen konnte, da hinter diesen Vocalen, mit denen das halbvocalische *n* schlecht harmonirt (daher ανς, ονς entweder rein diphthongisch αις, οις, oder bloss gedehnt ᾱς, οῡς), sich die volle consonantische Natur befestigt hatte. Auch das auslautende *m* ist bei den Römern bekanntlich halbvocalisch, nämlich nasal, und dieses entspricht etymologisch in den Endungen griechischem ν.

---

§ 5. Wortschluss und Elision.

1. Keine Erscheinung ist uns Deutschen befremdender, als die, dass die alten Griechen ihre Zeilen fortlaufend ohne Unterscheidung der Wörter durch Zwischenräume zu schreiben pflegten. Man sollte denken, dass so eine grosse Schwierigkeit für das richtige Lesen entstand; aber die Sachlage war fast die umgekehrte: man schrieb so, wie man wirklich sprach! Ein Franzose könnte dieses schon eher als praktisch anerkennen, wenn er nicht gleich uns von Jung an an das Auseinanderschreiben der Wörter gewöhnt wäre. Denn nicht nur vereinigt er den Artikel auf das innigste mit dem Nomen, das Fürwort mit dem Zeitwort: sondern er kann auch so das Adjectiv mit dem Substantiv, das Adverb mit dem von ihm bestimmten Worte vereinen und in der Poesie unter allen Umständen „überziehen", gerade so, wie Deutsche schon in gewöhnlicher Rede bestrebt zu sein pflegen, das Französische auszusprechen. Wenn man nun *lom'* (homo), *vu̯zavę́* (habetis), *i̯lzó∼tü̯* (habuerunt) spricht, liegt es da nicht sehr nahe, nun auch wirklich so zu schreiben? Die folgenden längst bekannten, zum Theil aber nicht richtig erkannten und gut präcisirten Regeln liefern den deutlichsten Beweis für diese leicht fliessende Art der Enunciation, ohne deren Kenntniss und richtiges Verständniss ausserdem verschiedene Punkte, welche ich im zweiten Buche verhandeln werde, nicht zu verstehen wären. Ich werde an den betreffenden Stellen Andeutungen machen. Diejenigen weiteren Beweise für jene Art der Aussprache, die in der Metrik unwichtig sind, werde ich nur flüchtig berühren.

2. Jeder auslautende Consonant macht in einem Worte Position, sobald das folgende mit einem Consonanten anfängt; welche Combination diese Consonanten bilden, ist hierbei vollkommen gleichgültig; Interpunction zwischen den Wörtern ändert hieran ebenfalls nicht das geringste.

Wir wissen (cf. § 3, 10), dass die Combination κρ gleich πρ und τρ zu den am leichtesten zusammen im Anlaute zu sprechenden gehört, und dass sie aus diesem Grunde im Inlaute der Wörter mit am seltensten Position macht. Aus welchem Grunde ist nun eine Quantitirung wie ἔκ Ῥόδου, ἔκ ῥόου undenkbar und unbelegbar, während man doch am häufigsten μᾰκρός, Δŏκρός quantitirte? Weil man natürlich einen ganzen Satz doch nicht so eng zusammensprach, dass er völlig als ein einziges Wort erschien, und weil man einen Consonanten nur da überzog, wo das Gefühl des Wohlklanges es befahl, nämlich bei folgendem Vocale.

Man zog also nie einen Consonanten in der Aussprache zum folgenden Worte über, wenn dieses nicht vocalisch (mit einem Spiritus) anlautete.

Hieraus erklärt sich auch, dass ἐκλείπειν, ἐκρέειν u. s. w. immer Positionslänge der ersten Silbe aufweisen; auch dem Griechen erschien das mit einer Präposition zusammen gesetzte Wort noch nicht völlig als eine Einheit, er articulirte also die Präpositionen noch für sich, nur diejenigen Umwandlungen an ihr vornehmend, die sie auch sonst im Flusse der Rede erlitten. Denn wenn es z. B. ἐγκαλεῖν, ἔμμετρος heisst, nicht ἐνκαλεῖν, ἔνμετρος, so wissen wir ja vermöge der uns erhaltenen Inschriften, dass man gewöhnlich τὸγ καλόν, τὸμ πατέρα, ἐμ πόλει sprach; und die stereotype Schreibart τὸν, ἐν u. s. w., die wir in den Schriftwerken haben, ist ein Zugeständniss an den Leser, der je nach Gefühl aussprechen konnte und keine bestimmte Vorschrift erhielt. Denn ebenso wenig, als *annotare, afferre* die alleinige und zwangmässige Aussprache der alten Römer war, war τὸγ καλὸν u. s. w. die alleinige Aussprache der Griechen; und eben so gut, als jenen *adnotare* und *adferre* gestattet war zu sagen, durften auch die Griechen τὸν καλὸν, ἐν πόλει sagen. Man hielt also bald in der Orthographie die Stammformen fest.

3. Lautet ein Wort auf einen einfachen Consonanten aus, während das folgende mit einem Vocale beginnt, so wird der erstere in der Aussprache übergezogen und die Silbe verliert deshalb ihre Positionslänge.

Daher Od. 1, 1:

Ἄνδρα μοι ἔννεπε, Μοῦσα, πολύτροπον, ὃς μάλα πολλά

πολύτροπον aber ὃς, denn man sprach: *polytroponos.*

Die Interpunction ändert hieran so gut wie nichts, da die erste Regel der Poesie der Wohlklang war, wie auch wir noch heutigen Tages beim Singen noch wenig Rücksicht auf die Interpunctionen nehmen und die sonst so auffällige Betonung eines Fragesatzes gar nicht aufrecht zu erhalten verstehen. Wir werden später sehen, dass selbst dem Hiatus die Interpunction nur wenig und an sehr vereinzelten Stellen entgegenwirkt.

Bei Homer dagegen bleibt der auslautende Consonant zuweilen auch vor einem Vocal, mit dem das folgende Wort beginnt, auslautend, so dass die Positionslänge bleibt; es geschieht dies aber nur im starken Takttheile. Vgl. § 11, 2.

Auch hier hat die Interpunction wenig Einfluss, eben so die Cäsur, wie wir aus den folgenden Beispielen des ersten Buches der Iliade ersehen.

19. ἐκπέρσαι Πριάμοιο πόλιν, εὖ δ' οἴκαδ' ἱκέσθαι.
51. αὐτὰρ ἔπειτ' αὐτοῖσι βέλος ἐχεπευκὲς ἐφιείς.
85. θαρσήσας μάλα Fειπὲ θεοπρόπιον ὅ τι Fοῖσθα.
153. δεῦρο μαχησάμενος· ἐπεὶ οὔτι μοι αἴτιοί εἰσιν.
226. οὔτε ποτ' ἐς πόλεμον ἅμα λαῷ θωρηχθῆναι.
244. χωόμενος, ὅτ' ἄριστον Ἀχαιῶν οὐδὲν ἔτισας.
342. τοῖς ἄλλοις· ἦ γάρ ὅγ' ὀλοιῇσι φρεσὶ θύει.
535. μεῖναι ἐπερχόμενον, ἀλλ' ἄντιοι ἔσταν ἅπαντες.
527. οὐδ' ἀτελεύτητον ὅ τι κεν κεφαλῇ κατανεύσω.

Dieser in einzelnen Fällen also noch kräftigere, weniger flüchtige Auslaut der Wörter entspricht ganz der epischen Ruhe und Gemessenheit (die ganz bestimmten Ursachen der Erscheinung bei Homer lernen wir übrigens § 6, 8 I); und in der gesammten lyrischen und dramatischen Literatur, so weit sie uns überliefert ist, liegt so gut wie kein weiteres Beispiel dafür vor. Denn die Stellen,

welche *W. Christ* bei Pindar gefunden haben wollte in seiner Schrift „Die metrische Ueberlieferung der Pindarischen Oden. München, 1868", so wie die anderen aus Euripides, immer am Ausgange eines Kolon, habe ich Mon. § 3, 3 besprochen und gezeigt, dass meist irrige Versabtheilungen zu dieser Annahme Veranlassung gegeben hatten. W. Christ selbst scheint sich bald des unsicheren Bodens bewusst geworden zu sein, auf welchem diese Hypothesen fussten, da er die hieraus gezogenen Consequenzen in seiner Ausgabe Pindar's nicht angewandt hat. Eben so verhält es sich mit den Fällen, die Westphal, *Allgem. Metr.* 1. *Aufl. S.* 304 *sq.* anführt. Man findet sie in den von mir angeordneten lyrischen Gesängen Pindar's und der Dramatiker sämmtlich durch eine richtige Verseintheilung, zuweilen nur durch ganz evidente Emendationen Anderer entfernt, so dass ihre Aufzählung hier überflüssig wäre. Denn was will das z. B. sagen, wenn beide, sowohl W. Christ — der sonst genauer auf die Text-Ueberlieferung achtet — als R. Westphal, als einen der Belege Nem. 1, 69 anführen, wo die Unregelmässigkeit erst durch einen misslungenen Emendationsversuch der ganz corrupt überlieferten Stelle in den Text gekommen ist? Man vergleiche die Anmerkung hierzu in meiner Ausgabe Pindar's! Nur bei den elegischen Dichtern, deren Sprache der homerischen noch ganz nahe liegt, werden wir einige beschränkte Fälle in § 7 kennen lernen.

Anders verhält es sich mit den Fällen, wo der consonantische Auslaut bei Homer auch im schwachen Takttheile vor vocalischem Anlaute gewahrt ist. Es findet nur statt 1) in den oxytonirten Endungen ύς und ύν im Nom. und Acc. von Substantiven, die bei Homer noch stets lang sind; 2) in den Endungen ις, ιν (und ι) der Adjective und Substantive, die in der That einen schwankenden Vocal hatten, nur dass Länge und Kürze hier nicht durch die Schrift unterschieden wurden wie bei ο und ε.

Il. 10, 292. σοὶ δ' αὖ ἐγὼ ῥέξω βοῦν ἦνιν εὐρυμέτωπον.

11, 36. τῇ δ' ἐπὶ μὲν Γοργὼ βλοσυρῶπις ἐστεφάνωτο.

Man sollte also eigentlich in diesem Falle schreiben: ἦνιν, βλοσυρώπις, obgleich man an eine Erhaltung des Circumflex vor folgender Länge auch sehr wohl denken kann: γλῶσσαι, αὖοι. Il. 18, 357 schreibt man übrigens jetzt richtiger βοῶπις πότνια Ἥρη statt βοῶπι πότνια Ἥρη, so dass die Regel richtiger auf die Endungen ις und ιν beschränkt und nicht auf ι ausgedehnt wird. Denn dem

Vocativ gebührt der flüchtigere Vocal (λόγος—λόγε, δεσπότης—δέσποτᾰ), zumal da, wo schon in den übrigen Casus die Quantität eine schwankende ist. Ich sehe, dass Westphal auch an die offenbaren grammatischen Verhältnisse viel zu wenig gedacht hat bei der Belegung seiner Regeln durch Stellencitate, so dass bei Ansicht der wirklichen Sachlage sich oft ganz andere Schlüsse ergeben und viele jener Stellen gar keine beweisende Kraft besitzen.

4. Lauten zwei Consonanten ein Wort an, so bilden sie auch mit dem kurzen vocalischen Auslaut des vorhergegangenen Wortes Position; jedoch ist dieses nicht durchaus nothwendig.

Diejenigen Consonantenverbindungen, welche im Innern des Wortes ausnahmlos Position machen, machen sie auch fast ohne Ausnahme in diesem Verhältnisse. Nur bei Homer, Hesiod und Pindar finden wir ein par Mal die Kürze des auslautenden Vocales bewahrt, jedoch nur, wo ein Zischlaut im Spiele ist, der ja nicht nothwendig Dauerlaut ist und sich vielmehr am allerleichtesten mit einem folgenden Consonanten verbindet, auch mit vorhergehendem *t* (deutsches *z*) oder *d* (griechisches ζ) wenigstens sehr momentan zusammengesprochen werden kann.

Il. 2, 824. οἳ δ᾽ Ζέλειαν ἔναιον ὑπαὶ πόδα νείατον Ἴδης.
2, 465. ἐς πεδίον προχέοντο Σκαμάνδριον· αὐτὰρ ὑπὸ χθών.
Hes. op. 589. εἴη πετραίη τε σκιὴ καὶ βίβλινος οἶνος.
Pind. Nem. 7, 6. ξεινός εἰμῐ· σκοτεινὸν ἀπέχων ψόγον.

Vgl. Il. 2, 634. 467. 4, 103. 121. Od. 1, 246. 16, 123. Hesiod. th. 345.

Dass die Interpunction auch hier ohne Einfluss ist, ist ersichtlich. — Bei den schweren Verbindungen zweier *mutae* herrscht immer Position, und wenn man hiegegen ein Fragment, das Plato aufbewahrt hat, anführt, worin ἀθάνατοι δὲ πτέρωτα, so sollte man doch billig auch bedenken, dass dies kein Vers aus einem mustergültigen Schriftsteller ist, und dass schon Plato selbst ihn als unmetrisch bezeichnet; denn dies sind seine Worte (Phaedr. p. 252 B.): λέγουσι δέ, οἶμαι, τινὲς Ὁμηριδῶν ἐκ τῶν ἀποθέτων ἐπῶν δύο ἔπη εἰς τὸν Ἔρωτα, ὧν τὸ ἕτερον ὑβριστικὸν πάνυ καὶ οὐ σφόδρα τι ἔμμετρον· ὑμνοῦσι δὲ ὧδε·

τὸν δ᾽ ἤτοι θνητοὶ μὲν Ἔρωτα καλοῦσι πτερνόν,
ἀθάνατοι δὲ Πτέρωτα, διὰ πτεροφοίτον ἀνάγκην.

Knittelverse sind in jedem Volke erzeugt worden; die Griechen allein zeichnen sich dadurch aus, dass ihre classischen Dichter keinen einzigen Vers gebildet haben, der gegen die Regeln eines verfeinerten Sprachgefühles verstiesse.

Was die Verbindungen der *muta cum liquida* anbetrifft, so genügt es, zu wissen, dass sie weniger häufig Position mit vorhergegangenem Auslaute veranlassen, als im Innern der Wörter. Eine statistische Aufzählung der Fälle ist ohne Nutzen, da man in den concreten Stellen dadurch keinerlei Auskunft erhält und eine solche Kenntniss überhaupt nichts zum Verständniss der poetischen Kunstformen beiträgt.

5. Wir gehen zu denjenigen Fällen über, wo man theils mit Recht, grösstentheils aber unrichtig eine Verdoppelung eines ein Wort anfangenden Consonanten hinter dem vocalischen Auslaut des vorhergehenden Wortes anzunehmen pflegt.

Od. 1, 56. αἰεὶ δὲ μαλακοῖσι καὶ αἰμυλίοισι λόγοισι, gesprochen αἰεὶ δεμμαλακοῖσι etc.

Bei Homer bekanntlich finden wir diese Erscheinung zunächst vor den Liquiden, λ, μ, ν und ρ überaus häufig, während sie in der späteren mustergültigen Poesie allein bei ῥ vorkommt, hier aber die Gemination fast ohne Ausnahme beobachtet wird. Suchen wir zuerst uns das Verhältniss bei ρ vollkommen klar zu machen.

Wir bemerken, dass in den einzelnen Gegenden Deutschlands eine sehr verschiedene Aussprache des *r* herrscht, so aber, dass jede Gegend eine bestimmte Articulation durchaus fest hält und nicht etwa in dem einen Worte eine gutturale, in anderen eine dentale Aussprache anwendet und beide Laute neben einander fest hält. Diese Spaltungen finden wir schon innerhalb des niedersächsischen Dialektes. In Berlin (das ja ebenfalls grösstentheils niedersächsischen Ursprunges ist) und in Hamburg, sowie in Theilen von Hannover u. s. w. spricht man das *r* guttural, obgleich auch hier wieder verschiedene Schattirungen bemerkbar werden, indem man hier stärker, dort weniger schnarrt. Dagegen herrscht in Mecklenburg, in den meisten Theilen von Holstein und Schleswig u. s. w. eine sehr leise, dentale Aussprache des *r*. Welche gemeinsame Aussprache ist nun für eine frühere Epoche bei dem niedersächsischen Stamm vorauszusetzen? Hierüber belehren uns am schnellsten

die nordischen Sprachen. „Früher kannte der Norden zwei *r*-Laute (heisst es bei Wimmer, Altnordische Gramm. S. 9), den einen entsprechend goth. *s* und *z* im Auslaut und Inlaut, den andern = goth. *r*. Die ältesten nordischen Runeninschriften unterscheiden diese Laute genau durch zwei Zeichen; in den jüngeren Inschriften werden die Zeichen allmählich vermischt, und zuletzt wird nur das eine Zeichen in beiden Bedeutungen verwandt." Betrachten wir nun die Verhältnisse im Anlaute, so treffen wir im Nordischen sehr häufig die Verbindung *hr*, z. B. in *hrafn*, *hrár*, *hreðjar*, *hregg*, *hreinn*, *hrekja*, *hress* u. s. w.; und mit *h* zusammen (das natürlich vor Consonanten einen kräftigen gutturalen Laut hat, wesshalb es auch zuweilen in *k* übergeht, z. B. in *kringel*, von althd. *hrinc*) ist gar keine andere Aussprache möglich, als die gutturale. In der altnordischen Sprache wird *v* als *w* (griech. *F*) gesprochen; dieses *w* aber lässt sich durchaus nicht mit einem gutturalen *r* verbinden (ein echtes *v* spricht sich recht gut damit zusammen). Daher fehlt auch im Altnordischen der Anlaut *vr*. Umgekehrt aber, das aus *s* oder *z* entstandene *r* des Inlautes und Auslautes muss dental gesprochen worden sein, gerade wegen seiner Abstammung von einem dentalen Zischlaute. Demgemäss ergibt sich der durch die Runen durchaus bestätigte Lehrsatz mit zweifelloser Evidenz, dass im Altnordischen das *r* des Anlautes guttural, das des In- und Auslautes meist dental war. Später wurde in jedem einzelnen Dialekte nur die eine Art des *r* herrschend, so im Dänischen das gutturale, im Neuisländischen das dentale *r*.

Auch in den altsächsischen Mundarten, so dem eigentlich so genannten Altsächsischen, wie es im *Heliand* vorliegt und im Angelsächsischen, gab es ein gutturales und ein dentales *r* neben einander; hier aber auch im Anlaute. Denn im *Heliand* treffen wir sowohl *hr* als *wr;* und im *Beovulf*, wo bekanntlich das *v* ganz zweifellos als *w* gesprochen wird, finden wir neben *hraðe*, *hran-fix*, *hranrâd*, *hrâ*, *hrâ-fyl*, *hrädlîce*, *hräfn*, *hrägl*, *hreðer* u. s. w. ebenfalls die Wörter *vraðu* (d. h. *wraðu*), *vrâð*, *vrâce*, *vrât*, *vraec*, *vrecan* u. a. m. Folglich hat sich hier ganz derselbe Prozess vollzogen als im Nordischen: einzelne Gegenden haben ausschliesslich das gutturale, andere nur das dentale *r* aufbewahrt und sich angeeignet, so dass der alten Mannigfaltigkeit die spätere Eintönigkeit entspricht.

Vollständigen Aufschluss über die Natur des *r* endlich gewährt eine Vergleichung neuerer niedersächsischer Mundarten mit einander. Das dentale *r*, wie es in Mecklenburg vernommen wird, ist im Vergleiche zu dem gutturalen ein sehr leiser und sanfter Laut. Im In- und Auslaute tritt er sehr häufig für ein ursprüngliches *d* oder *t* ein, also ebenfalls für dentale Laute, die hier im Hochdeutschen noch erhalten sind. Hier einige Beispiele.

ick rịr=ich reite	*mour*=Mode
dụ ritst	*möür*=müde
hei rit	*ik har*=ich hatte
vị rịd'n	*lậr*=Lade
žị rịrt=ihr reitet	*mậr*=Modde; Made
zei rịd'n	*vịr*=Weide (salix)
ik reir=ich ritt	*vair*=Weide (pascuum)

gout=gut. *mịn gour fậre*=mein guter Vater.

In einzelnen Gegenden schwindet dieses *r* zu einem kaum determinirbaren Hauche zusammen, in der Endsilbe *er* ganz wegfallend, den betonten Silben dagegen nur eine ganz bedeutende Länge gebend, die aber ganz unabhängig von Dehnung oder Schärfung ist (vgl. aufmerksam § 2—3). So unterscheidet man äusserst genau: *hōū* (Horde) und *kou* (Kuh); *ik hā* (ich hatte, — keine Spur von Dehnung, aber starke Länge) und *na* (Interjection). Man spricht auch wohl *houe* statt *hour* oder *hōū*, *möüe* statt *möür* oder *möü*, deutlich zweisilbig. In allen Gegenden aber, wo das *r* einen gutturalen Laut hat, findet dieser Uebergang des *d* und *t* in *r* nicht statt. So spricht man in Hamburg nicht *mour*, sondern *moud;* nicht *möür*, sondern *möüd*. Diese Erscheinungen also hängen mit der Natur der Laute zusammen und gestatten Schlüsse auch auf fremde Sprachen, in denen eben so wenig Unnatur und Willkür herrschen können.

6. Uebergehend zum griechischen ρ, erkennen wir schnell die gutturale Natur desselben 1) aus seiner Articulationsstärke, vermöge welcher es in Zusammensetzungen nach kurzem Vocal immer verdoppelt erscheint (ἐύρροος neben εὔροος, πρόρριζος u. s. w.) und zur Zeit der Blüte der attischen Poesie fast ausnahmlos Position bewirkt im Anlaute (τὸ ῥάχος); 2) aus der Verbindung mit *h* im Anlaute (ῥ=hr). Auch gehen die dentalen Laute nicht in ρ über, wie im Lateinischen, wo z. B. aus *ausis—auris* wird, wäh-

rend das Griechische bei οὗς und ὦτα stehen bleibt. Denn man darf nicht Wörter wie σκώρ—σκατός, ἦπαρ—ἥπατος, in welchen *G. Curtius* u. A. die Stämme σκαρτ und ἡπαρτ nachgewiesen haben, anführen. Aber fremd ist dennoch der griech. Sprache nicht das dentale *r*. Dies zeigt 1) das häufige Umspringen von auslautendem σ in ρ im strengen Lakonismus, wie in παλαιόρ= παλαιός, σιόρ=θεός, πόρ=πούς, τίρ=τίς, νέκυρ=νέκυς u. s. w.; 2) wie wir sogleich sehen werden, das nicht so seltene Fρ bei Homer. Auch bei ihm (vgl. § 8) ist F=*w*, nicht *v*, und folglich eine gutturale Aussprache in dieser Verbindung unmöglich.

Ich habe, um nicht möglicherweise von fremden Versehen oder Irrthümern abhängig zu sein, sämmtliche Stellen bei Homer nachgeschlagen, in denen ein ρ anlautet; ich werde das Material hier zusammenstellen und die Resultate darauf gründen. Dass mir einzelne Stellen entgangen sind, ist nicht bloss möglich, sondern wahrscheinlich; doch ändert dies nichts an den Resultaten. Dasselbe habe ich über die Untersuchungen mit den anderen Liquiden zu sagen, bei denen noch eher ein par Stellen, unter vielen Hunderten, übersehen sein können. Nicht berücksichtigt sind natürlich alle Fälle, wo das vorausgehende Wort auf einen gedehnten Vocal oder einen Consonanten ausgeht, da in beiden Fällen keine Schlüsse auf die Kraft des anlautenden ρ gezogen werden können. Was die Fälle betrifft, wo das vorhergehende Wort ein halbvocalisches Schluss-*n* hat (nach den alten Grammatikern fälschlich ν ἑφελκυστικόν genannt, vgl. § 4, 5), so kommen auch diese nicht in Betracht. Zeigt sich, beispielsweise, dass das anlautende ρ eines bestimmten Wortes durchgängig Position mache und aus diesem und anderen Gründen etwa Fρ zu schreiben und zu sprechen sei, so hat man hiernach das vorhergehende Wort zu schreiben, also etwa βάλε Fράκος, nicht βάλεν ράκος, wie umgekehrt in dem Falle zu schreiben wäre, wenn ράκος ein schwaches Anfangs-*r* hätte. Zur Aufklärung also tragen diese Stellen nichts bei, deren Schreibart vielmehr, in unsern Textausgaben sehr vernachlässigt, erst durch Vergleichung anderer festgestellt werden kann.

Abgesehen von der enklitischen Partikel ρα, welche, so weit ich beobachtete (Il. 1, 56. 2, 36. 38. 6, 177. 314. 17, 568.) immer schwaches ρ hat (so dass sie mit vorhergehendem kurzen Vocale keine Position macht), lassen sich 116 Fälle bei Homer consta-

tiren, wo anlautendes ρ Position macht, und 74 Fälle, wo dies nicht der Fall ist; berücksichtigt man also die Stellen, wo ρα steht, so wird der Unterschied der Anzahl beider Arten von anlautendem ρ nur unerheblich sein. Man muss also allgemein schliessen, dass das anlautende ρ bei Homer noch nicht jenes kräftige gutturale war, welches in den Werken der späteren Literatur herrscht. Die betreffenden Wörter aber zerfallen in zwei Klassen.

I. Es lautete ursprünglich ein Digamma an, wie auf etymologischem Wege aus den verwandten Sprachen, auch durch griechische Dialekte erschlossen ist. Hierhin gehören

A. Wörter, die stets das Digamma bei Homer bewahrt zu haben scheinen.

Ϝράκος. Od. 6, 178. 14, 349. 512. 19, 507.

Ϝρηγνύναι, Ϝρήσσειν. Il. 12, 198. 308. 15, 617. 18, 571. 20, 55. 23, 673.

Ϝρηκτός. Il. 13, 323.

Ϝρηξήνωρ. I. 7, 228. 13, 324. 16, 575. 146.

Ϝρηγμίς. I. 1, 437. 8, 501. 16, 67. 20, 229. O. 4, 430. 449. 9, 150. 169. 547. 559. 10, 186. 12, 6. 15, 499.

Ϝρωγαλέος. Od. 13, 438. 17, 198. 18, 109.

Ϝρηθείς, Ϝρητός, Ϝρητήρ. Il. 9, 443. 21, 445. Od. 18, 413. 20, 322.

Ϝροδοδάκτυλος. Od. 5, 121.

Ϝροδίος. Il. 12, 20.

Ϝριπή. Il. 12, 462. 15, 171. 19, 358. 21, 12. Od. 8, 192.

Ϝρόπαλον. Il. 11, 559. Od. 9, 319.

B. Bei anderen Wörtern ist das Digamma theilweise eingebüsst und ein einfaches ρ, nach obigen Auseinandersetzungen ein dentales, zurückgeblieben (dieses darf natürlich nicht mit Spiritus geschrieben werden).

Ϝράβδος. Il. 24, 343. Od. 5, 47. 24, 2.

ράβδος. Od. 10, 293. 12, 251.

Ϝρέζειν. Il. 4, 32. 8, 250. 9, 357. 11, 727. 18, 455. 22, 305. 23, 206. 24, 370. Od. 4, 690. 5, 102. 8, 148. 14, 251. 22, 46. 209.

ρέζειν. Il. 2, 802. 3, 354. 5, 403. 11, 502. 20, 186. 21, 214. 217. 22, 259. 23, 494. Od. 1, 47. 61. 2, 73. 232. 3, 5. 5, 10. 6, 286. 22, 314. 315.

Ϝρίζα. Il. 11, 846.
ρίζα. Od. 9, 390.
Ϝροδανός. Il. 18, 576, wahrscheinlich mit Ϝρίζα gleichen Stammes.
Ϝρύεσθαι. Il. 24, 430. Od. 14, 107. 15, 35.
ρύεσθαι. Il. 9, 396. 17, 645.
Ϝρυστάζειν. Il. 24, 755.
Ϝρυτήρ. Il. 16, 475. Od. 18, 262. 21, 173.
Ϝρυσός. Il. 9, 503.
ρυμός. Il. 24, 271.

C. Ursprüngliches Digamma ist schon bei Homer eingebüsst.
ριγεῖν. Il. 3, 259. 15, 34. 16, 119. Od. 5, 116. 171.
ρίγιον. Il. 11, 405. Od. 17, 191. 20, 220.
ριγεδανός. Il. 19, 325.

II. Ein gutturales ρ, kräftig und mit Vorschlag von *h*, also ῥ, lautet an; doch kann dieses auch leiser und ohne *h* ausgesprochen werden, als ῤ. — Man unterscheidet so auf eine höchst einfache und zweckentsprechende Weise die 4 verschiedenen Verhältnisse, die bei Homer walten, durch Ϝρ, ρ, ῥ und ῤ. Das ῥ ist natürlich nichts anderes, als das germanische *hr* in *hrein*, *hrusti* u. s. w. Mit Bestimmtheit lässt sich das gutturale ρ nur bei ῥέω und den Derivaten nachweisen, da nach *G. Curtius* (Griech. Etym. 2. Aufl. S. 316) die Wurzel ΣΡΥ zu Grunde liegt. Da nun schon bei Homer σρ nicht als Anlaut nachweisbar ist, so musste schon früher ῥ d. h. *hr* dafür eingetreten sein; und so verhält sich denn ῥέω zu ΣΡΕΩ nicht anders als ὗς zu σῦς, ἅλς zu ursprünglichem σάλς. Aber auch ῥωπήιον wird ohne Zweifel hierher gehören und mit ῥῖψ verwandt sein, für welches ursprüngliches σ nachgewiesen ist.

ῥόος. Il. 16, 151. 17, 264. 18, 402. 21, 147. 258. Od. 5, 327. 461. 11, 21. 12, 204. 14, 254.
ῥόος. Il. 17, 750. 21, 16. 263. 306. Od. 6, 85. 11, 639. 9, 80.
Ῥεῖθρον. Od. 1, 186.
ῥέεθρον. Il. 2, 461. 7, 135. 8, 369. 14, 245. 18, 749. 21, 9. 25. 218. 238. 244. 352. 354. 361. 382. Od. 11, 240.
ῥέειν. Il. 5, 88. 340. 545. 4, 452. 6, 172. 16, 389. 391 21, 256. 271. Od. 3, 455. 10, 513. 19, 207.

ῥοή. I. 2, 869. 3, 5. 4, 91. 5, 774. 6, 4. 8, 560. 11, 732. 16, 229. 669. 679. 719. 19, 1. 240. Od. 6, 216. 9, 450. 10, 529. 22, 197. 24, 11.

εὐρὺ ῥέοντος oder εὐρυρέοντος. I. 2, 849. 21, 157. 186. 304.

ῥωπήιον. I. 13, 199. 21, 559. 23, 122. O. 14, 473.

III. Hierzu kommen ferner Wörter, deren Etymologie nicht Aufschluss über die Natur ihres ρ gibt. In den meisten Fällen wird hier gutturales ρ vorliegen, und ich habe es desshalb als solches bezeichnet; das oben erwähnte ρα hat aber jedenfalls dentales ρ, da die Entstehung aus einer demonstrativen Wurzel wohl evident ist.

A. Das ρ ist immer stark.

Ῥέα. Il. 15, 187.

Ῥύτιον. Il. 2, 648.

ῥύπα, ῥυπᾶν, ῥυποῦν. Od. 6, 93. 13, 435. 23, 115.

ῥινός. Il. 5, 308. 7, 474. 10, 155. 12, 263. 13, 406. 16, 636. 19, 39. Od. 5, 426. 12, 46. 22, 278.

Od. 5, 281 ist zu lesen: εἵσατο δ' ὡς ὅτ' ἐρινόν, vgl. Fäsi zu der Stelle, der auch die Bedeutung gut erklärt.

ῥίον. Il. 8, 25. 14, 154. Od. 9, 191.

ῥοχθεῖν. O. 12, 60. — ῥοῖζος. Il. 16. 361. Od. 9, 315.

B. Das ρ ist schwankend.

ῥῆγος. Il. 9, 661.

ῥῆγος. Od. 10, 352.

ῥεῖα, ῥέα. Il. 8, 179. 20, 101.

ῥεῖα, ῥέα. Il. 17, 70. 22, 23.

ῥηίτερος, ῥηίτατος. Il. 18, 258. Od. 19, 577. 21, 75.

ῥίς. Il. 14, 467. 23, 395. 777. Od. 5, 456. 22, 18. 24, 317.

ῥίς. Il. 16, 349. Od. 4, 445. 18, 86.

C. Das ρ ist anscheinend immer schwach.

ῥάπτειν, ῥαφή. Il. 18, 367. Od. 3, 118. 16, 423. 22, 186.

ῥοιβδεῖν. Od. 12, 106.

ῥίμφα. Il. 13, 515.

Dass mindestens im attischen und späteren jonischen Dialekte das ρ durchaus ein kräftiger, gutturaler Laut war, wenigstens im Anlaute und in den allermeisten Fällen im Inlaute, dafür zeugt schon hinreichend die Bezeichnung mit dem *spiritus asper*. Dann zeigt es die Position, die bei den attischen Dichtern höchst selten auch

im schwachen Takttheile vernachlässigt wird. Dagegen ist bei Pindar das ρ meist dental und wo Position vorhanden ist, da rührt sie fast nur von einem Digamma her. Da nun bei Homer das dentale ρ vollständig durch das in manchen Wörtern vorgeschlagene Digamma bewiesen ist, so können wir gar nicht umhin, in der griechischen Sprache dieselbe Entwickelung als im Altgermanischen anzunehmen. Das lateinische *r* scheint durchgängig dental gewesen zu sein, wie der Mangel an *hr* oder *rh* beweisst, sodann der häufige Uebergang von *s* zu *r*.

Aber auch das gutturale *r* ist selbst im Anlaute nicht nothwendig ein starkes und mit *h* verbundenes auch bei den Attikern. Dies zeigt zunächst die überlieferte Orthographie Ῥάριον, Ῥάρος; sodann die Möglichkeit von Ausnahmen.

Aesch. Prom. 714. χρίμπτουσᾰ ῥαχίαισιν ἐκπερᾶν χθόνα.
ib. 992. πρὸς ταῦτᾰ ῥιπτέσθω μὲν αἰθαλοῦσσα φλόξ.

Hier ῥ, nicht ῥ, zu schreiben ist ganz widersinnig, sofern man in Betracht zieht, dass der Buchstabe keinen andern Zweck hat, als einen bestimmten Laut deutlich zu machen. Bei Homer aber ist eine Schreibart wie ῥιγεῖν, ῥίγιον u. s. w. durch nichts zu vertheidigen und stört nicht nur die Sicherheit bei der Recitation der Verse, sondern beleidigt auch das etymologische Gefühl.

Wir wollen aus obigen Zusammenstellungen noch ein Resultat zu gewinnen versuchen. Bei den mit Ϝρ anlautenden Wörtern sind natürlich die Formen ohne Ϝ jüngeren Ursprungs. Man nimmt die Odyssee als das jüngere der unter dem Namen Homers überlieferten Werke an; hiernach sollte man vermuthen, dass darin ρ, in der Iliade dagegen Ϝρ überwöge. Zählt man aber die Stellen ab, so findet man einen höchst geringen Unterschied, der nur ein zufälliger sein kann. Die Verhältnisse sind nämlich: in der Iliade $\frac{38}{17}$, in der Odysse $\frac{33}{16}$, was die Decimalen 0,690 und 0,673 gibt, die auf die erste Stelle abgekürzt ganz dieselben Werthe, 0,7 haben,

Bei dem gutturalen ρ muss man die grössere Kraft der späteren Zeit zuschreiben, da diese ja fast nie das ρ im Anlaute ohne Position gelassen hat, und somit würde eine Zählung der obigen Stellen allem Anscheine nach für das höhere Alter der Iliade entscheiden. Aber auch hier liegen die Verhältnisse ganz anders. Die Nomina ῥοή und ῥέεθρον erfordern aus metrischen Gründen eben so wie ῥέων, ῥέει, ῥέοντες u. s. w. durchaus eine Kürze vor

sich, und diese Wörter kommen in der überwiegenden Anzahl von Stellen in der Iliade vor. Bei ῥόος sind, da das Wort, hauptsächlich im Acc. vorkommend, auch als Doppelkürze gebraucht werden kann, beide Quantitirungen metrisch im Hexameter zulässig, und hier würde man sogar die Odyssee als ein Tüttelchen älter berechnen können. Aber es hängt Alles davon ab, wie häufig zufällig die Verbindung κατὰ ῥόον, und wie häufig die andere, κῦμα ῥόοιο, auftritt.

Wir werden noch bei mehrfacher Gelegenheit sehen, dass die metrischen Erscheinungen auf ein gleiches Alter beider Epen deuten und in § 8 die Erscheinungen bei Homer kurz recapituliren, um ein Gesammtbild seiner Sprache von denjenigen Seiten aus, die für die Metrik von Wichtigkeit sind, zu erhalten. Hier nur waren die Verhältnisse beim anlautenden ρ zu erläutern, um eine erste Andeutung davon zu geben, wie sehr der grosse Dichter von Willkür entfernt ist, und wie wenig an eine Mehrzahl von Dichterlein in Iliade und Odyssee zu denken ist. Es ist eben kein Zufall, dass das eine mit ρ anlautende Wort immer, das andere nie Position macht, während ein drittes im Gebrauche schwankte. Ein solches Schwanken findet selbst in unseren nur halb lebenden, durch jahrhundertalte Regeln und Schulpraxis zurechtgestutzten Schriftsprachen statt, in nicht wenigen Fällen; für jene Zeit aber ist es in viel weiterem Umfange vorauszusetzen.

7. Auch die ein Wort anlautenden Liquiden λ, μ und ν machen in den Gedichten Homers in der Form wie sie uns überliefert sind und wie sie im Bewusstsein der späteren Griechen lebten, häufig mit vorhergehendem kurzen Vocale Position. In diesem Sinne sprach ich Leitf. S. 7 von einer Aussprache wie δεμμαλακοῖσι Od. 1, 56. Aber näher betrachtet sind es auch hier nur gewisse Wörter, welche mit häufigeren oder seltneren Ausnahmen diese Position veranlassen, während sie bei den anderen Wörtern entweder nie eintritt, oder in einzelnen wenigen Fällen, die als höchst seltene Ausnahmen von der Regel zu betrachten sind. Dies lässt schliessen, dass auch jene Wörter einen consonantischen Laut noch vor der betreffenden Liquida hatten. Freilich ist derselbe nur in wenigen Fällen etymologisch erschliessbar. Für μικρός findet man in diesem Falle auch handschriftlich und in den Ausgaben σμικρός, da diese Form noch im jonischen, auch

im altattischen Dialekte in frischem Gedächtnisse war. Dann ist die Identität von λιαρός mit χλιαρός wohl augenscheinlich. νιφάς, νέφος u. s. w. sind nachweislich aus altem σνιφάς, σνέφος entstanden; νυός aus σνυσος; für νευρή ist altes σνευρά erschlossen; νεύειν und νυστάζειν dagegen lassen alten gutturalen Vorlaut erwarten.

Für die Verhältnisse bei den anderen Wörtern möchte ich noch folgende unmassgebliche Ansichten aussprechen.

Bei μέγαρον scheint mir der Zusammenhang mit τμήγειν ganz evident und bei Homer folglich die Form τμέγαρον, die als eine schwere Verbindung ausnahmlos Position macht, vorzuliegen. Es ist das abgesonderte Gemach, besonders der Frauen, wie τέμενος, von dem stammverwandten τέμνειν, der abgesonderte Ort der Götter. Ein Zusammenhang mit μέγας, den man gewöhnlich annimmt, ist mir undenklich.

Bei μοῖρα und μόρος stimme ich denjenigen bei, welche ursprüngliches σμ annehmen. Anderes aber bleibt auch nicht übrig bei μέγας, μαλακός, μέλεα und μελίη, da σ der natürlichste und ungezwungenste Vorschlag vor μ ist.

Wenn ich νεύειν mit goth. *kneivan* und altn. *knîva* vergleiche, so möchte ich eher an ein homerisches ʿνεύειν mit stark gutturalem Spiritus, als an κνεύειν denken. Die letztere Form mag die ursprünglichere sein, und dafür zeugen die Gesetze der Lautverschiebung, nach denen im allgemeinen dem germanischen *h* ein griechisches κ entspricht; aber ich glaube nicht, dass dieses κ vor ν so ohne weiteres ausfiel, ohne zunächst in einen starken gutturalen Hauch überzugehen. Sodann scheint mir κνέφας unmittelbar mit σνέφος und σνιφάς zusammen zu gehören und also aus σνέφας entstanden zu sein. Ich möchte keineswegs eine etymologische Methode billigen, nach der man z. B. in neuerer Zeit ἔθηκα und ἔδωκα unmittelbar aus ἔθησα und ἔδωσα abgeleitet hat. Aber ich glaube selbst nicht mit den besonnenen Grundsätzen eines *G. Curtius*, mit jener ruhigen Vorsicht, die allein der Wissenschaft frommen kann, in Widerspruch zu stehen, wenn ich vor einem Consonanten wie ν eine etwas andere Sachlage annehme. Man stelle sich nur vor, dass zunächst, ganz der Regel gemäss, σνέφος, σνιφάς und σνέφας in ʿνέφος, ʿνιφάς und ʿνέφας übergehen mussten (und von dem *hn* bieten ja die germanischen Mundarten

so viele Belege!) und man wird einerseits das Verschwinden der Aspiration in νέφος und νιφάς, andererseits die Erhärtung zu κ in κνέφας leicht erklärlich finden. Für die letztere Erscheinung aber zeugen auch die von *G. Curtius* hierher gestellten Nebenformen γνόφος und δνόφος, die nur so ein befriedigendes Licht erhalten. Begrifflich gehören ebenfalls alle hier erwähnten Wörter auf das engste zusammen, und Beispiele ähnlicher Erhärtungen lassen sich genug anführen. So entstehen aus dem altdeutschen Worte *hrinc* die neuhochdeutschen „Ring" und „Kringel", und so haben wir hier in der That einen Beleg, dass auch vermöge einer eigenthümlichen Entwickelung in einem bestimmten Einzelfalle griechischem κ ein neuhochdeutsches *k* entsprechen könne. — Auch bei den übrigen mit λ und ν anlautenden, Position machenden Wörtern, möchte ich ein vorgeschlagenes starkes *h* annehmen und finde so das Schwanken der Wörter bei Homer leicht erklärlich.

8. Um eine richtige Schätzung der wahren Sachlage zu ermöglichen, stelle ich hier alle Fälle zusammen, wo im ersten und sechsten Buch der Iliade ein anlautendes λ, μ oder ν mit vorhergehendem kurzen Vocale deutlich nicht Position macht (dieses durch vorgeschriebenes ◡ bezeichnend) oder auch mit oder ohne Hülfe eines noch zu supponirenden consonantischen Vorschlages wirklich Position verursacht (bezeichnet durch vorgeschriebenes _).

Λ.

◡ λαός I, 10. 54. 226. 263. 375. 382. 454. VI, 214. 223.
◡ λοιγός I, 67. 97. 341. 398. 456.
◡ λαμπετᾶν, λάμπειν I, 104. VI, 319.
◡ λήγειν I, 210. ◡ λωίων I, 229. ◡ λείπειν I, 235. VI, 254.
◡ λόχος I, 227. VI, 189. ◡ λωβᾶσθαι I, 232. ◡ λευκός I, 480.
◡ λιγύς I, 248. ◡ λιάζεσθαι I, 349. ◡ λανθάνειν I, 561.
◡ λυγρός VI, 16. 168. ◡ Λήιτος VI, 35. ◡ λίην VI, 100. 486.
◡ λέων VI, 181. ◡ λίθος VI, 248. ◡ λανθάνειν VI, 265.
◡ λείβειν VI, 266. ◡ λαβεῖν VI, 45. 427.
_ λίσσεσθαι I, 394. _ λαπάρη VI, 64. _ λόφος VI, 469.

Μ.

◡ μάλα, μάλιστα I, 16. 173. 175. 375. 416. 554. VI, 77. 355. 431. 433. 493.

⏑ μῦϑος, μυϑεῖσϑαι I, 25. 74. 273. 291. 326. 379. 545. 565. VI, 376. 382.
⏑ μηρός, μηρίον I, 40. 190. 464.
⏑ μάντις, μαντεύεσϑαι I, 62. 107. 384.
⏑ μέγας, μείζων I, 103. 167. 194. 220. 517. 525. 530. VI, 90. 263. 271. 294. 359. 440. 446.
⏑ με, μοι I, 134. 153. 175. 176. 208. 261. 335. 354. 432. 451. 504. 518. 521. 594. VI, 206. 207. 337. 345. 348. 421. 429. 430. 444. 464.
⏑ μάχη, μάχεσϑαι I, 153. 177. 258. 298. 304. 521. VI, 2. 124. 185. 522. 79. 84. 120. 141. 184. 445. 460.
⏑ μέν I, 154. 165. 234. 250. 258. 298. 368. 421. 433. 485. 522. 536. 601. VI, 147. 269. 279. 404. 489.
⏑ μετά, μεταξύ, μεταπρέπειν, μεταλλᾶν, μέτωπον, μετέρχεσϑαι, μετασεύεσϑαι, μετιέναι I, 160. 156. 368. 478. 503. 525. 550. 553. VI, 10. 21. 445. 86. 296. 341.
⏑ μιν I, 237. 290. 332. 361. 399. 536. 610. VI, 117. 151. 168. 176. 238. 417. 418. 483. 485.
⏑ μένειν, μενεπτόλεμος I, 174. 492. VI, 29. 84.
⏑ μητίετα I, 175. 508. VI, 198.
⏑ μάρνεσϑαι I, 257.
⏑ μοῖρα I, 286.
⏑ μὴ, μηδέ I, 295. 324. 522. 550. 555. 578. VI, 331.
⏑ μήτηρ I, 280. 351. 357. 586. VI, 24. 58. 251. 264. 345. 413. 471. 481.
⏑ μήν I, 302.
⏑ μίνυνϑα, μινυνϑάδιος I, 352. 416.
⏑ μακρός I, 486. VI, 66. 110.
⏑ μέλει I, 523. VI, 431. 492.
⏑ μιγνύναι VI, 25. 161. 165.
⏑ Μελάνϑιος VI, 36.
⏑ μείλινος VI, 65.
⏑ μήδεσϑαι VI, 157.
⏑ μελίφρων VI, 264.
⏑ μύρεσϑαι VI, 373.
⏑ μερμηρίζειν I, 189.
⏑ μεμαώς I, 590.
⏑ Μενοιτιάδης I, 307.
⏑ μέλας I, 329. 433. 485.
⏑ μηνίειν I, 488.
⏑ μειδᾶν I, 595.
⏑ μένος VI, 27. 72. 261. 502.
⏑ μυρίκινος VI, 39.
⏑ μαίνεσϑαι VI, 132.
⏑ μειλίχιος VI, 214.
⏑ μολεῖν VI, 286.
_ μέγας I, 233. 454.
_ μέγαρον VI, 91. 217. 272. 286.
_ μεϑέμεν I, 283.

N.

⏑ νηός I, 39. VI, 93. 274. 297. 308.
⏑ Νέστωρ I, 247.
⏑ νόος, νοεῖν I, 343. 363. 522. 542. 549. VI, 470. 484.
⏑ νυ I, 414. VI, 215.
⏑ νεύειν I, 528.
⏑ νέκταρ I, 598.
⏑ νύμφη VI, 21.
⏑ νέμεσθαι VI, 195.
⏑ νήπιος, νηπίαχος VI, 400. 408.
⏑ νύξ I, 47.
⏑ νέος I, 259. 391. VI, 295.
⏑ νόσφι I, 349.
⏑ νῦν VI, 308. 340. 354. 431.
⏑ ναῦς I, 559. VI, 50. 52. 69.
⏑ ναίειν VI, 15.
⏑ νέεσθαι VI, 189.
⏑ νέμεσις VI, 335.

Das Verhältniss der Stellen, wo keine Position stattfindet zu denen, wo sie wirklich aus verschiedenen Gründen statt hat ist also 276 : 10, so dass etwa unter 28 Stellen durchschnittlich nur eine Position hat.

9. Hier folge nun das statistische Material gleichsam für diejenigen mit Liquiden anlautenden Wörter, welche mehr oder weniger häufig Position machen und bei welchen aus diesem Grunde und aus anderen der Ausfall eines Consonanten anzunehmen ist.

Λ.

_ λίσσεσθαι. Il. 1, 394. 5, 358. 9, 451. 520. 21, 368. 22, 91. 18, 448.
⏑ λίσσεσθαι. Il. 16, 46. 47. Od. 2, 210. 8, 344. 12, 53. 163. 14, 406.
_ λιτή. Il. 9, 502. Od. 11, 34.
_ λίπ'. Il. 14, 171.
_ λιπαρός. Il. 2, 44. 10, 22. 132. 14, 186. 22, 406. Od. 2, 4. 4, 309. 11, 136. 13, 225. 15, 332. 19, 268. 20, 126. 23, 283.
_ λιγύς. Il. 13, 334. Od. 3, 176. 289.
⏑ λιγύς. Il. 1, 248. 2, 246. 4, 293. 9, 186. 18, 569. 19, 82. Od. 4, 567. 8, 67. 105. 254. 261. 537. 20, 274. 22, 332. 23, 133. 24, 62.
_ λιγέως. Il. 3, 214. 19, 5. Od. 10, 201. 11, 391. 16, 216. 21, 56.
_ λιγυρός. Il. 11, 532. 13, 590. 14, 290. 23, 215.
_ λιγύφωνος. Il. 19, 350.

⏑ λιγύφθογγος. Il. 2, 50. 442. 9, 10. 23, 39. Od. 2, 6.
_ λῑς. Il. 11, 239. 480. 17, 109. 18, 318.
_ λιαρός. Il. 11, 477. 830. 846. 14, 164. 22, 149. Od. 5, 268. 7, 266.
_ λαπάρη. Il. 6, 64. 14, 447. 517. 22, 307.
_ λόφος. Il. 6, 469. 10, 573. 13, 615. Od. 11, 596.
⏑ λόφος. Il. 3, 337. 11, 42. 15, 481. 16, 138. 23, 508. Od. 22, 124.
κατᾶ λοφάδεια. Od. 10, 169.

Während λῑς immer den consonantischen Vorlaut verräth, zeigt ihn λέων nie, so dass ich auch aus diesem Grunde an die etymologische Zusammengehörigkeit beider Wörter nicht glauben kann; denn da eine Synizesis in λέ͡ων ganz den homerischen Lautgesetzen entspräche, so würde auch eine Länge vor dem Worte dem daktylischen Rhythmus conform sein. λέων aber zeigt so häufig eine Kürze vor sich, dass an einen Zufall nicht zu denken ist. Il. 3, 23. 5, 136. 161. 299. 476. 554. 6, 181. 8, 338. 10, 23. 177. 297. 485. 11, 113. 129. 173. 293. 383. 548. 12, 42. 293. 299. 13, 198. 15, 630. 16, 487. 489. 752. 756. 823. 826. 17, 20. 61. 133. 542. 657. 18, 161. 579. 585. 20, 164. 21, 483. 22, 262. 24, 41. 572. Od. 4, 335. 456. 791. 8, 292. 10, 212. 218. 433. 11, 611. 17, 126. 22, 402. 23, 48. Ebenso wird der Eigenname Λεοντεύς gebraucht. Il. 12, 130. 188. 23, 837. 841.

Die Verwandtschaft von λάχνη mit χλαῖνα verwirft *G. Curtius* mit Recht, und so weisen auch in der That λάχνη und λαχνήεις nie consonantischen Vorlaut auf. Il. 2, 119. 10, 134. Od. 11, 320. Il. 2, 743. 9, 548. 18, 415.

M.

_ μέγας. Il. 1, 233. 454. 2, 43. 196. 239. 274. 3, 125. 221. 4, 161. 5, 146. 7, 444. 9, 9. 132. 274. 303. 537. 10, 16. 172. 304. 11, 265. 541. 572. 12, 31. 224. 241. 13, 193. 366. 15, 321. 381. 695. 16, 21. 115. 237. 358. 774. 17, 296. 595. 723. 744. 18, 4. 344. 19, 216. 21, 10. 192. 243. 256. 313. 328. 519. 22, 57. 88. 163. 307. 407. 443. 23, 40. 119. Od. 4, 444. 746. 5, 366. 435. 9, 426. 10, 247. 11, 478. 12, 175. 436. 13, 13. 289. 14, 7, 354. 15, 418. 16, 158. 432. 18, 4. 68. 19, 58. 92. 20, 229. 21, 26. 247. 412. 413. 22, 2. 24, 33. 147.

GENERAL LIBRARY
University of
MICHIGAN

⏑ μέγας. Il. 103. 194. 220. 517. 525. 528. 530. 2, 111. 132. 332. 118. 412. 653. 816. 3, 167. 226. 276. 298. 320. 324. 4, 30. 295. 506. 534. 5, 285. 343. 610. 625. 628. 680. 708. 746. 6, 8. 90. 263. 271. 294. 359. 440. 446. 610. 680. 7, 25. 125. 202. 233. 265. 287. 296. 8, 160. 200. 390. 553. 9, 18. 25. 39. 136. 169. 278. 509. 620. 10, 8. 436. 11, 11. 21. 57. 221. 288. 296. 325. 501. 563. 591. 696. 753. 12, 313. 381. 13, 156. 297. 469. 484. 486. 14, 151. 399. 421. 371. 409. 15, 184. 216. 471. 560. 681. 16, 48. 151. 172. 258. 758. 776. 802. 824. 17, 18. 21. 115. 131. 160. 206. 209. 213. 317. 613. 628. 715. 18, 26. 97. 160. 308. 561. 607. 19, 134. 388. 410. 419. 20, 73. 342. 457. 21, 108. 195. 248. 309. 329. 395. 404. 22, 14. 21. 232. 249. 251. 288. 305. 23, 300. 640. 664. 702. 750. 827. 24, 90. 235. 293. 308. 311. Od. 1, 70. 301. 3, 199. 4, 457. 5, 4. 185. 6, 276. 9, 503. 508. 12, 103. 173. 15, 107. 18, 292. 19, 439. 24, 40.

_ μείζων. Od. 4, 698.

⏑ μείζων. Il. 7, 268. 13, 120. 14, 377. 15, 121. Od. 2, 48. 9, 537. 12, 96. 209. 16, 291. 19, 10. 20, 41.

Die ziemlich zahlreichen Stellen mit μεγάθυμος, μεγαλήτωρ, μεγαλίζεσθαι und μέγεθος können weniger entscheiden, da hier, vor zwei nicht zusammenziehbaren Kürzen, durchaus eine Länge im daktylischen Masse erfordert wird; jedoch hätte der Dichter, wenn die Wörter nicht vermöge eines anlautenden Doppelconsonanten Position machten, ja leicht gedehnte oder consonantisch auslautende Silben davor setzen können, und für jene beliebten Zusammenstellungen wie Αἴαντᾱ (Ὀδυσσῆα) μεγαλήτορα, Διοκλῆα (Βαθυκλῆα) μεγάθυμον u. s. w. würden wir dann ganz andere bei Homer finden.

_ μεγάθυμος. Il. 5, 27. 547. 11, 459. 12, 379. 13, 456. 737. 16, 488. 816. Od. 8, 520. 13, 121. 15, 229. 243.

_ μεγαλήτωρ. Il. 5, 674. 9, 255. 629. 15, 674. 17, 299. Od. 5, 81. 149. 233. 6, 14. 8, 9. 9, 255. 299. 23, 153.

_ μεγαλίζεσθαι. Il. 10, 69. Od. 23, 174.

_ μέγεθος. Od. 6, 152. 11, 337. 18, 249. 24, 374.

_ μαλακός. Il. 9, 618. 10, 75. 22, 504. Od. 1, 56.

_ μέγαρον. Il. 1, 396. 2, 137. 5, 270. 805. 6, 91. 217. 272. 286.

7, 148. 8, 520. 9, 144. 286. 463. 11, 76. 14, 485. 19, 339. 21, 475. 22, 510. 24, 219. 236. 427. 497. 603. 664. 768. Od. 1, 27. 269. 295. 365. 2, 94. 411. 3, 186. 256. 354. 360. 4, 192. 587. 624. 734. 763. 768. 6, 62. 304. 7, 150. 180. 190. 8, 42. 227. 432. 10, 5. 348. 479. 11, 68. 119. 162. 182. 334. 341. 420. 13, 2. 8. 51. 337. 384. 15, 77. 94. 128. 231. 450. 16, 38. 77. 341. 411. 17, 360. 391. 358. 398. 569. 604. 18, 221. 399. 420. 19, 16. 87. 94. 139. 486. 529. 552. 573. 20, 167. 214. 343. 21, 41. 176. 296. 424. 22, 151. 239. 299. 370. 396. 417. 421. 489. 491. 23, 43. 60. 113. 299. 24, 129. 187. 392. 412. 449.

_ μέλεα. Il. 7, 131. 13, 672. 16, 607. Od. 15, 354.

⏑ μέλεα. Il. 11, 669. 23, 191. 24, 359. Od. 11, 394. 13, 398. 430. 18, 77. 21, 283.

_ μοῖρα. Il. 4, 783. 16, 347. Od. 8, 54. 496. 9, 245. 309. 342. 10, 16. 12, 35. 20, 281.

⏑ μοῖρα. Il. 1, 286. 4, 517. 5, 613. 629. 8, 146. 9, 59. 10, 169. 253 *(bis)*. 13, 602. 15, 195. 206. 16, 849. 18, 119. 19, 256. 22, 304. 23, 626. 24, 209. 379. Od. 2, 251. 4, 97. 7, 227. 8, 141. 397. 9, 264. 352. 11, 292. 560. 13, 385. 14, 448. 509. 15, 170. 203. 17, 326. 580. 18, 170. 19, 423. 20, 37. 21, 278. 22, 413. 486.

_ μορόεις. Il. 14, 183. Od. 18, 298.

⏑ μόρος. Il. 24, 85. Od. 9, 61. 11, 409. 16, 421. 20, 241.

⏑ μόρσιμος. Il. 15, 613.

_ μελίη. Il. 16, 143. 767. 19, 390. 20, 322. 21, 162. 174. 22, 133. 225.

_ μέλινος. Od. 17, 339.

⏑ μελίνος. Il. 5, 655. 666. 694. 6, 65. 13, 597. 16, 114. 814. 21, 178. 22, 293.

Westphal (S. 302) zählt unter Anderm auch μιαρός auf. Doch ist dieses kleine Verzeichniss so ungenau und unzuverlässig, wie die Mehrzahl seiner metrischen Angaben überhaupt. Ich habe durchaus keine Stelle finden können, wo μιαρός Position machte, wohl aber solche, wo die stammverwandten Wörter μιαίνειν und μιαιφόνος entschieden ohne dieselbe sind, wie Il. 4, 141. 146. 5, 31. 455. 844. 16, 795. 797. 17, 439. 21, 402. Ebenso verhält es sich, was hier gleich aufgezählt werden kann, mit dem von ihm

aufgeführten νεύειν (nebst νευστάζειν). Man vergleiche Il. 1, 528. 9, 620. 17, 209. Od. 9, 468. 12, 194. 16, 164. 21, 431. Andere Wörter, die ausnahmlos Position machen, wie λαπάρη, hat er dagegen ausgelassen.

N.

_ νέφος. Il. 4, 274. 5, 525. 15, 625. 16, 375. 17, 594. 23, 133. 366. 874. Od. 5, 293. 8, 374. 9, 68. 145. 11, 592. 12, 314. 20, 114.
⏑ νέφος. Il. 13, 523. 17, 243. 372.
_ νηφάς. Il. 3, 222. 12, 278.
_ νηφόεις. Il. 13, 754. 14, 227. 20, 385. 19, 338.
_ νεφέλη. Il. 14, 350.
_ νεφεληγερέτα. Il. 20, 215.
⏑ νευρή. Il. 4, 118. 8, 300. 309. 324. 11, 476. 664. 13, 585. 15, 313. 463. 16, 773. 21, 113. Od. 11, 607.
⏑ νευρή. Od. 21, 410.
_ νυός. Il. 24, 166.
⏑ νυός. Il. 22, 65. Od. 3, 451.

Man sieht zunächst, dass manche Wörter und ihre Derivata eben so constant den consonantischen Vorschlag vor der Liquida zeigen, wie andere (die als die Mehrzahl hier nicht aufgezählt sind) den Mangel eines solchen erkennen lassen. Andere Wörter schwanken; aber gerade eine sorgfältige Vergleichung zeigt, dass die Iliade keineswegs in irgend bemerklicher Weise die alterthümliche Form häufiger habe, als die Odyssee. Vielmehr zeigt gerade das am häufigsten vorkommende Wort μέγας, bei dem also am wenigsten an einen Zufall zu denken sein sollte, dass die Odyssee mit den alten Formen in dem entschiedensten Uebergewichte ist. Denn wir fanden

_ μέγας in der Iliade 57 mal, dagegen
⏑ μέγας 150 mal; in der Odyssee:
_ μέγας 28 mal, dagegen
⏑ μέγας nur 15 mal.

Folglich ist in jener die jüngere Form fast dreimal so oft vertreten, als die ältere, während in dieser gerade die ältere Form ganz bedeutend vor der jüngeren überwiegt. Dies wird kaum durch das Verhältniss, welches bei anderen Wörtern, z. B. λίσσεσθαι herrscht, aufgehoben, und es scheinen wirklich die alterthümlichen

Formen in der Odyssee vorzuherrschen. Jedoch darf man hieraus keine voreiligen Schlüsse ziehen. Der mildere, ruhigere und gemässigtere Ton des grossen „Heimwehliedes", wird natürlich die ehrwürdigen alten Formen im Allgemeinen vorziehen, während der feurigere Kriegsgesang auch die leichteren und folglich belebteren, halb und halb aber mehr revolutionären Formen bevorzugt. Auch dort, wo die Odyssee jüngere Formen mehr bevorzugt, lässt sich das Verhältniss ganz natürlich erklären; nur kann hier nicht näher darauf eingegangen werden. Man denke doch nur an die grösseren neueren Dichter, wie sie mit der Wahl und Farbe des Ausdruckes je nach dem Gegenstande naturgemäss wechseln!

Wir werden in § 8 weiter die grosse Conformität der homerischen Sprache überblicken. Hier war zunächst zu zeigen, wie eitel die Bestrebungen sind ganz verschiedene Zeitalter für die beiden Epen ansetzen zu wollen. Denn auch dann, wenn man eine grosse Summe der Verfasser für jedes derselben annimmt, pflegt man doch im Durchschnitt die Iliade als das ältere Werk anzusetzen, nicht bedenkend, dass zwei solche fast das Menschliche überragende Riesengenies gar nicht neben einander gedacht werden können, noch viel weniger aber der zu zweien Malen geglückte Process, dass aus elenden Fetzen Wunderwerke der Dichtkunst werden, fassbar und vorstellbar ist.

Allerdings, es liegt im Geiste des ganzen griechischen Alterthums (über den Niemand in Zweifel sein kann, der z. B. das Verhältniss der einzelnen auf einander folgenden lyrischen und dramatischen Dichter zu einander sorgfältig ins Auge gefasst hat), dass ein Dichter willig und freudig, und ohne sich etwas Uebles dabei zu denken, das Gute und Schöne von seinen Vorgängern mit herüber nahm. So hat auch Homer jene Verse, die längst im Volksmunde schönen Klang hatten, und die wir als oft wiederkehrende „Formeln" zu bezeichnen pflegen, unbefangen seinen Dichtungen einverleibt. Und so wäre es wohl denkbar, dass z. B. in dem Verse Il, 16, 21. 19, 216. Od. 11, 478 die ursprüngliche Aussprache freilich gewesen wäre:

ὦ Ἀχιλεῦ, Πηλέος υἱέ, σμέγα φέρτατ' Ἀγαιῶν,

dass aber schon Homer, die einmal stehende Formel beibehaltend, ausgesprochen hätte:

ὦ Ἀχιλεῦ, Πηλέος υἱέ—μ—μέγα φέρτατ' Ἀχαιῶν.

Aber solchen Versen stehen andere, noch zahlreichere entgegen, in denen die Kürze vor μέγας gewahrt ist, und die entschieden dasselbe Gepräge des Alt-Volksthümlichen tragen. Ich will nur erinnern an

τὸν [τὴν] δὲ μέγ' ὀχθήσας προσέφη νεφεληγερέτα Ζεύς
oder πόδας ὠκὺς Ἀχιλλεύς, ξανθὸς Μενέλαος;
κατὰ Fάστυ μέγα Πριάμοιο Fάνακτος (manchmal etwas geändert);
ferner βριθὺ μέγα στιβαρόν u. s. w.

in Il. 1, 517. 4, 30. 7, 454. 15, 184. 16, 48. 17, 18. — 2, 803. 7, 296. 9, 136. 278. 17, 160. — Il. 16, 141. 802 und an anderen Stellen.

Wenn man ferner die angegebenen Stellen vergleicht (und zu diesem Zwecke sind sie angeführt), so wird man leicht erkennen, dass bald in engzusammengehörenden Ausdrücken (wie Adjectiv und Substantiv) der consonantische Vorlaut gewahrt ist, bald in ganz entsprechenden Stellen nicht; und dieselbe Beobachtung wird man machen, wo die Ausdrücke nicht zusammen gehören, vielleicht sogar durch eine Interpunction getrennt sind. Es geht gerade hieraus unwiderleglich hervor, dass ein doppelter Anlaut vorhanden war, dass man aber bereits bei einzelnen Wörtern begann die später herrschende weniger energische Aussprache mit der einzigen Liquida zu üben. Man vergleiche hierüber, so wie über die folgende Nummer § 11, 3.

10. Wenn wir in den obigen Fällen Laute, die dem Griechen auch in den bezüglichen Verbindungen späterhin meistens ganz geläufig waren, nicht mehr geschrieben finden in den homerischen Gedichten, so kann es nicht Wunder nehmen, wenn das in den ausgebildeteren Mundarten nicht mehr vorhandene *F*, ja das fast gänzlich eingebüsste *j* nicht mehr angegeben wurden. Denn der Text des grossen Dichters musste lesbar bleiben nicht nur für den Gelehrten, sondern für die ganze Masse des Volkes bis zu den Schulkindern hinunter, welche die ersten Begriffe der Schönheit aus diesen unsterblichen Werken lernten.

Das Digamma war bekanntlich zur Zeit Homers bei vielen Wörtern im Schwanken begriffen, und dieses zu wissen genügt, um bald die stattfindende Apostrophirung vor dem betreffenden Worte, bald die Position, welche dasselbe mit vorausgehender geschlossener Silbe macht, begreifen zu können; Auskunft in den einzelnen Fällen

gibt hinreichend die Etymologie von *G. Curtius*, so wie homerische Wörterbücher, so dass wir hier nicht auf Einzelnes einzugehen brauchen. Erwähnt sei nur, dass mehrere Wörter nebst Derivaten den doppelten Anlaut σϝ haben, dass dieser aber zuerst das σ, dann auch das Digamma einbüsst — σϝιαχή, ϝιαχή, ἰαχή; σϝέο, ϝέο und die anderen Casus, σϝεκυρός und σϝεκυρή — so dass die betreffenden Wörter bald selbst mit vorausgehendem kurzen Vocale Position machen (wie Il. 4, 506. 3, 172. 15, 275. 22, 307 u. s. w.); bald zwar keine Position machen, aber den sonst elidirbaren Vocal stützen (z. B. Il. 1, 104. 188 u. s. w.), bald endlich selbst die Elision desselben zulassen (z. B. Il. 17, 213. 317. Od. 10, 323). Man vergleiche übrigens § 8.

Ein Digamma mag ferner hinter dem σ von σεύομαι ausgefallen sein, wie die Reduplication ἔσσευα, ἔσσυτο zeigt; aber dass auch σύτο u. s. w. noch den doppelten Consonanten hatte, lässt sich bei Homer nicht nachweisen (wesshalb auch dieses Wort von Westphal S. 302 mit Unrecht unter den Position machenden aufgezählt wird), und eine Assimilation wie ἔσσυτο aus ἔσϝυτο ist auch bei Homer recht gut annehmbar. Das Wort konnte ja sein Digamma überhaupt bereits eingebüsst, dagegen die oben erwähnten assimilirten Formen bewahrt haben.

Ferner ist für δέος und δήν nebst Derivaten von G. Curtius die ursprüngliche Form δϳέος, δϳήν erschlossen worden. Eigentlich ist ein solches, sich an einen vorhergehenden harten Consonanten anschliessendes *j* dem Griechen auch noch in späterer Zeit ganz geläufig. Denn was anders besagen Synizesen wie das häufige καρδί̯α, ebenso πι̯έζει Alk. VII, Gstr. α 10, σκότι̯οι ib. VIII, β, 3 u. s. w.? —

Wir finden bei Homer:

_ δέος Il. 1, 515. 5, 817. 13, 224. 14, 387. Od. 8, 563.
_ δεινός Il. 3, 172. 10, 254. 272. 11, 10. 21, 25. Od. 3, 322. 5, 52.
_ δειλός Il. 5, 574.
_ δεῖμος Il. 11, 37. 15, 119.
⏑ δεινός Il. 8, 133.
⏑ δειλός Il. 13, 278.
_ δήν Il. 1, 416. 6, 139. 8, 126. 13, 573. 16, 736. 20, 426. Od. 2, 36. 296. 397. 6, 33. 17, 72. 22, 473.

_ δηρόν Il. 9, 415. Od. 1, 203.
⏑ δηρόν Il. 2, 435. 5, 895. 17, 41. 21, 391. Od. 2, 285.

In den reduplicirten Verbalformen, in denen ein ι in der Stammsilbe noch die Stelle des *j* vertritt, ist natürlich kein *j* in der ersten Silbe zu erwarten, da die volle Reduplication eines Doppelconsonanten nicht den griechischen allgemeinen Gesetzen entspricht. Il. 3, 242. 5, 827. 7, 186. 8, 133. 10, 93. 12, 39. 13, 278. 481. 17, 240. 242. 24, 358. Od. 2, 199. 4, 825. 6, 168.

11. Die verschiedene Anwendung der Elision bei Homer einerseits und in der späteren Dichtkunst andererseits lässt sich in ihren Ursachen nur richtig würdigen, wenn man das Verhältniss des Auslautes eines Wortes zu dem folgenden Anlaute in den verschiedenen Fällen, wie sie unser Paragraph erläutert, vergleicht.

Mit Recht unterscheidet man den Inlaut eines Consonanten von dem Anlaute. Theilt man in der Schrift, scheinbar genau nach der Aussprache, ein Wort nach seinen Silben, wie namentlich beim „Abbrechen" desselben am Schluss der Zeile geschieht, so sollte man freilich das *b* in den folgenden Wörtern als einen Anlaut bildend betrachten: *lį—ben, glau—ben.* Aber eine solche Aussprache ist fast unerhört, würde wenigstens als eine äusserst gewaltsam affectirte erscheinen. Noch während der Vocal *į* oder der Diphthong *au* hallt, sammeln sich die Organe, um das *b* (oder irgend einen anderen Consonanten) „explodiren" zu können, und der nachfolgende Vocal klingt nicht in sehr viel höherem Grade mit ihm zusammen, als der vorhergehende. Wäre dies nicht, so hätte nicht in der lebendigen Rede eine Elision wie „ich glaub'", „ich lieb'" diesen Consonanten ohne weiteres in den Auslaut setzen können. Denn wie konnten die Silben *glau, lį* so umgewandelt werden zu *glaub, ljb?* Viel natürlicher wäre da eine Abwerfung der ganzen Schlusssilbe gewesen, durch welche zu dem Mangel der einen Silbe nicht noch die Entstellung der andern gekommen wäre, also: „ich glau'", „ich lie'". Aber solchen Abfall einer ganzen aus mehreren Elementen bestehenden Schlusssilbe findet man in den Sprachen sehr selten. Bei Homer ist von der Art nur δῶ st, δῶμα, κρῖ st. κριθή, während die später vereinzelt vorkommenden Wörter ἔρι und ἄλφι nicht im eigentlichen Sinne des Wortes aus ἔριον und ἄλφιτον durch Abwerfungen der Endsilben gebildet sind, sondern als wirkliche Neu-

bildungen erscheinen, als eine neue Art Neutra nach Analogie von πέπερι, σίναπι und ἄστυ, mit vollständiger Erhaltung der Stammsilben. Ich möchte selbst diese Wörter nicht ohne Weiteres als indeclinabel bezeichnen. Wenn man neben Ἀάχων das Wort Ἀάχαινα findet, so darf man nicht sagen, dass das letztere durch Abwerfung der Endung ων und Anhängung von αινα entstanden ist; vielmehr lebte im Bewusstsein ΑΑΚ als Wurzel beider Wörter, die sich bald mit der determinativen Endung ων, bald mit der anderen αινα verband.

Freilich, schon dass ohne weiteres aus δῶμα und χριστή δῶ und χρῖ entstehen konnte, diese bei uns nicht in einem einzigen Falle nachweisbare Erscheinung beweist bereits, so selten sie auch ist, dass dem Griechen in der That der inlautende Consonant mehr als anlautender galt, als uns. Und ganz natürlich: denn der einfache Consonant liess den vorhergehenden Vocal, auch wenn er betont war, so unaffectirt, dass die erste Silbe von τόπος und λόγος die aller-entschiedenste Kürze war, ja dass, wie wir später sehen werden, der das Wort auslautende kurze Vocal weit eher die Neigung hatte, als Länge zu gelten. Bei uns ist es gerade umgekehrt. Daher schreiben wir in betonten Silben richtig den Consonanten doppelt, der auf den kurzen Vocal folgt: „Wetter, Treppe, treffen" u. s. w. Man erkennt hieraus, dass der Grieche, seiner lebhafteren Natur entsprechend, die Bewegungen der Organe für die Consonanten viel schneller und energischer ausführte, als wir. Unsere Aussprache ist und bleibt im Verhältniss zu der seinigen eine zögernde, dehnende, langgezogene. Zweitens beweisen diese Natur des inlautenden Consonanten die uns fast völlig fremden Aphäresen wie ποῦ 'στιν st. ποῦ ἐστιν, οὐκ ἀξιῶ 'γὼ 'μαυτὸν st. οὐκ ἀξιῶ ἐγὼ ἐμαυτόν. Und endlich werden wir sogleich aus der Anwendung der Elision bei den Griechen völlig zu demselben Schlusse kommen. — Derartige Beobachtungen befestigen immer mehr die Ueberzeugung, dass wir es auch in den kleinsten Sachen nicht mit Willkühr oder dem blossen „Gebrauche" in irgend einer Gattung von Dichtkunst zu thun haben, sondern mit den unabweislichsten Consequenzen aus der Natur der Sprache selbst. Und wenn im alten Epos ein anderer Gebrauch zum Theil herrscht, als in der späteren lyrischen Poesie, so werden wir aus einem kurzen Ueberblick in § 8 einsehen lernen, dass alle diese Unterschiede aus

einer und derselben Verschiedenheit der lebendigen Sprache in den verschiedenen Epochen ihrer Entwickelung hervorgehen.

Die Elision eines Vocales findet nämlich nur bei vocalischem Anlaut des folgenden Wortes statt. Welche Vocale elidirbar sind, das lehrt die Grammatik; die Metrik ist nicht mit solchen Aufzählungen zu beladen. Nun ist ganz evident, dass hierdurch der zuzückbleibende Consonant nicht eigentlich in den Auslaut treten konnte. Denn wenn Sophokles O. R. 9 sagen konnte:

ἀλλ' ὦ γεραιέ, φράζ', ἐπεὶ πρέπων ἔφυς,

so ist nicht einzusehen, wesshalb es nicht auch gestattet war, zu sagen: ἀλλ', γεραιέ, φράζ', πρέπων ἔφυς, wenn man nicht vielmehr ziemlich genau sprach: ἀλλῶ γεραιέ φράζεπεὶ πρέπων ἔφυς. Denn wenn auch in diesem Falle es entgegenstand, dass man überhaupt nicht gewohnt und geübt war, Wörter mit auslautendem λ und ζ zu sprechen: so stand doch z. B. einer Aussprache von ἄειρ' und ἐτίμησ' als ἄειρ und ἐτίμης nichts entgegen. Aber eben der Consonant blieb thatsächlich mehr Anlaut als Auslaut und die Aussprache des Wortes wurde also durch die Elision bei den Griechen nicht so wesentlich verändert, als bei uns. Daher durften auch die verschiedensten kurzen Vocale mit Ausnahme von υ elidirt werden, ja selbst Diphthonge wie αι und οι konnten in manchen Fällen abgeworfen werden.

Man hat jedoch nicht daran zu denken, dass der in der Schrift nicht mehr bezeichnete Vocal auch in der Aussprache spurlos verschwunden war. Er blieb als ein leichter flüssiger Vorschlag, gerade wie auch wir zwar in Dialekten *uf d' Alm* schreiben, aber keineswegs *uf dalm*, sondern vielmehr *uf d^{e} Alm* sprechen. Im entgegengesetzten Falle würden einzelne Wörter ganz unkenntlich geworden sein. Auch nannten die Alten die Erscheinung συναλοιφή, d. h. Verschmelzung der Vocale. Der Apostroph deutet auch bei uns hinreichend das Wesen der Sache an in einem Beispiele wie dem obigen; übrigens aber ist er zu einem blossen pseudographischen Zeichen in den meisten Fällen herabgesunken und enthält dann für die Aussprache keinen Wink mehr. Bei dieser Verflüchtigung des Vocales freilich hat man nicht mehr daran zu denken, dass der Vocal noch lautlich deutlich blieb; er tönte vielmehr nur als eine Art Vorschlag, die fast eben so gut auch als ein *spiritus lenis*, als Alef gelten konnte, also ἀλλ' ὦ fast ἀ֣λλ', zum Unterschiede

von אֵלִי oder אֵל. Man könnte desshalb das Verhältniss auch ziemlich passend bezeichnen durch *allo͡i* (vgl. § 2, 9 a. E.).

12. Besonders nahe berührt die Metrik die zuweilen am Schlusse der Verse gestattete Elision, welche von den Alten ἐπισυναλοιφή genannt wird. Wie weit und aus welchen Gründen sie in der lyrischen Poesie zulässig sei, werden wir später sehn (§ 16); hier wollen wir nun ihr eigentliches Wesen aus der recitativen Poesie kennen lernen.

Homer kennt keine Episynaloiphe, da Il. 8, 206 und 14, 265 nicht εὐρύοπα Ζηνʼ, sondern εὐρύοπα Ζῆν zu schreiben ist und die Form auf einen alten Nominativ Ζῆς, der dem lat. *Dies* (Diespiter = Jupiter) entsprach, zurückzuführen ist, so dass auch hier die alten Grammatiker (Aristophanes und Aristarch) vollständig im Unrecht sind. Denn sonst müssten doch wahrlich zahlreiche andere und unzweideutige Fälle bei Homer nachweisbar sein. Der Hexameter aber, ein durch Vorder- und Nachsatz in sich völlig befriedigender Vers, schloss auch demgemäss ohne Ausnahme mit vollem Worte, so dass der Recitator die nöthige Ruhe gewinnen konnte. Denn er war durch keinen kunstvollen Periodenbau mit anderen Versen zu einem wohl abgerundeten Ganzen verbunden, wodurch in der lyrischen Poesie häufig die Beschränkung der Verspause auf ein Minimum ermöglicht wird, so dass selbst, da auch die Strophe in sich eine Einheit bildet, in seltenen Fällen freilich, auch die Perioden sehr nahe an einander gerückt werden können.

Anders steht es bereits mit dem Trimeter. Er ermangelt eines vollen Abschlusses dadurch, dass er nur aus einem einzigen Satze besteht; desshalb werden eine Anzahl Trimeter leicht zu einer grösseren stichomythischen Gruppe als Einheit erhoben, und der Fall ist denkbar, dass ein einzelner Trimeter mit Elision schliesst. Zwar Aeschylus „gestattet sich diese Freiheit noch nicht", würde man sagen. Wir müssen von einem anderen Gesichtspunkte auffassen, da uns überhaupt keine *licentia poetica* bei den classischen Dichtern bekannt ist, wir vielmehr auch die kleinsten Erscheinungen als aus der Natur der Sachen mit Nothwendigkeit hervorgegangen nachzuweisen vermögen. Wir also sagen: Aeschylus hat nicht bloss den grösseren Ernst der Gedanken und Vorstellungen vor den späteren Tragikern voraus, sondern damit verbunden auch die ruhigere, weniger bewegliche Sprache und Ausdrucksweise, die sich strenger

in dem Masse wohl abgegrenzter, feierlicherer Rhythmen bewegt. Hiervon ist der ausnahmlos stattfindende Abschluss der Trimeter durch ein volles Wort nur eine einzelne Erscheinung, die nicht als todte Regel aufgestellt werden kann, sondern aus dem ganzen Dichter begriffen werden muss.

Mit Sophokles jedoch beginnt wie für die ganze Tragödie so für die Trimeter insbesondere, eine neue Epoche. Der Trimeter ist nicht mehr das feste rhythmische Mass, die feststehende Schranke, innerhalb welcher der Gedankengang sich zu bewegen hat, in welcher er der Hauptsache nach abgeschlossen ist. Bei Aeschylus findet sich nur ein einziger Trimeter, in den sich zwei Personen theilen, Prom. 980:

ΠΡΟΜ. οἴμοι. ΕΡΜ. τόδε Ζεὺς τοὔπος οὐκ ἐπίσταται.

Und hier sehn wir den Grund der Theilung: Prometheus sollte nicht mehr als einen einzigen Schmerzensruf erhalten, der durch erklärende Zusätze lediglich an Kraft und Eindringlichkeit verloren hätte. Dieser Ausruf aber sollte nicht den regelmässigen Gang der Rhythmen unterbrechen, auch nicht einen besonderen Abschnitt des Dramas als einzelstehendes Kolon bilden wie V. 742 der Ruf der *Io* ἰώ μοί μοι nach der wichtigen Offenbarung des Prometheus; und so blieb denn nichts übrig, als ihn in das Gefüge eines einzelnen Trimeters einzuordnen.

Wie ungeheuer verschieden aber sind die Verhältnisse bei Sophokles! Hier sind lange Partien aus grösstentheils getheilten Trimetern eine häufige Erscheinung. Man vergleiche El. 1220—1226. 1400—1416. 1424—1436. O. R. 626—629. 1172—1176. O. C. 327—334 u. s. w. Ja selbst zweimal getheilte Trimeter sind nicht selten, wie

O. R. 655. ΟΙ. οἶσθ' οὖν ἃ χρῄζεις; ΧΟ. οἶδα. ΟΙ. φράζε δὴ τί φῄς.

ib. 684. ΙΟ. ἀμφοῖν ἀπ' αὐτοῖν; ΧΟ. ναίχι. ΙΟ. καὶ τίς ἦν λόγος;

und während in solchen Fällen doch noch eine grössere Einheit gewahrt ist, indem das rhythmische Ganze über der durch den Personenwechsel hervorgerufenen Theilung steht, wird die Schranke oft noch viel energischer unterbrochen, indem eine Person, nachdem sie einen ganzen Trimeter recitirt hat, von dem folgenden nur

einen Theil erhält, den Rest an eine andere Person abtritt, wie El. 1476—1477:

AI. τίνων ποτ' ἀνδρῶν ἐν μέσοις ἀρκυστάτοις
πέπτωχ' ὁ τλήμων; OP. οὐ γὰρ αἰσθάνει πάλαι
ζῶντας θανοῦσιν οὕνεκ' ἀνταυδᾷς ἴσα;

Hier erscheint nicht mehr der einzelne Trimeter als Einheit, sondern das erste Ganze ist in der ersten Hälfte des zweiten Verses abgeschlossen und besteht desshalb aus $1\frac{1}{2}$ ($1\frac{1}{3}$) Versen; das zweite Ganze besteht aus dem Rest des zweiten Verses und dem folgenden dritten. Noch verwickelter wird das Verhältniss, wo in dem zweiten Verse eine Dreitheilung stattfindet, wie ib. 1501—1502:

OP. πολλ' ἀντιφωνεῖς, ἡ δ' ὁδὸς βραδύνεται.
ἀλλ' ἕρφ'. AI. ὑφήγου. OP. σοὶ βαδιστέον πάρος.

Man sieht, dass hier der Rhythmus von der sachlichen Darstellung förmlich gekreuzt und durchbrochen wird. Die Musik natürlich, jenem sich eng anschliessend, wird ihn wieder zur Geltung bringen; aber wir haben hier einen unverkennbaren Beleg, dass diese auch bei den Alten in gewissem, freilich äusserst beschränkten Grade eine selbständige Prägung hatte, und dass die spröde sprachliche Form sich ihr schliesslich beugen und unterordnen musste.

Es ist daher in der That keine neue Erscheinung, die man unter dem Namen σχῆμα Σοφόκλειον als etwas ganz Selbständiges hinstellen durfte, wenn bei Sophokles auch ohne Personenwechsel in ganz unzweideutiger und unverkennbarer Weise die Einheit des Verses einer abweichenden sprachlichen Combination weichen musste. Denn nichts anderes ist es, wenn er am Schlusse des Trimeters, wenn auch verhältnissmässig sehr selten, die Apostrophirung eines Wortes, zunächst die von δέ und τε, gestattete. Es geschieht — mit einer einzigen Ausnahme — immer, indem zugleich der letzte Takt oder die letzte Dipodie durch eine starke Interpunction von dem Connexe ihres Verses losgetrennt und so mit dem folgenden nahe verbunden ist. Die rein sprachliche Erscheinung der Elision ist folglich keine „Freiheit", die Sophokles eingeführt hat, wie man in gänzlicher Nichtbeachtung des Sachverhaltes noch immer definirt, sondern nur der getreue und entsprechende Ausdruck der wirklichen Verhältnisse der stilistischen Darstellung.

O. R. 290. ὑφ' οὗ κενοῦται δῶμα Καδμεῖον· μέλας
δ' Ἅιδης σκεναγμοῖς καὶ γόοις πλουτίζεται.

785. κἀγὼ τὰ μὲν κείνοιν ἐτερπόμην, ὅμως
δ' ἔκνιζέ μ' ἀεὶ τοῦθ'· ὑφεῖρπε γὰρ πολύ.
791. ὡς μητρὶ μὲν χρείη με μιχθῆναι, γένος
δ' ἄτλητον ἀνθρώποισι δηλώσοιμ' ὁρᾶν.
1184. ὅστις πέφασμαι φύς τ' ἀφ' ὧν οὐ χρῆν, ξὺν οἷς
τ' οὐ χρῆν μ' ὁμιλῶν, οὕς τέ μ' οὐκ ἔδει κτανών.
1224. οἷ' ἔργ' ἀκούσεσθ', οἷα δ' εἰσόψεσθ', ὅσον
δ' ἀρεῖσθε πένθος, εἴπερ ἐγγενῶς ἔτι.
El. 1017. ἀπροσδόκητον οὐδὲν εἴρηκας· καλῶς
δ' ἤδη σ' ἀπορρίψουσαν ἀπηγγελλόμην.
O. C. 17. δάφνης, ἐλαίας, ἀμπέλου· πυκνόπτεροι
δ' εἴσω κατ' αὐτὸν εὐστομοῦσ' ἀηδόνες.
Ant. 1031. εὖ σοι φρονήσας εὖ λέγω· τὸ μανθάνειν
δ' ἥδιστον εὖ λέγοντος, εἰ κέρδος λέγοι.

Hier schrieben die alten Grammatiker mit Recht das zurückgebliebene δ' oder τ' in den Anfang des nächsten Verses, da, wie wir oben gesehen haben, der Consonant nicht als Auslaut zum vorhergegangenen Worte gezogen werden konnte, sondern vielmehr den Anlaut zu dem darauf folgenden Worte bildete. Etwas anderes freilich ist es, wenn nach der Elision von dem Worte noch ein an sich sprechbarer Rest zurückbleibt. Wir haben zunächst ein solches Beispiel O. R. 332:

ἐγὼ οὔτ' ἐμαυτὸν οὔτε σ' ἀλγυνῶ· τί ταῦτ'
ἄλλως ἐλέγχεις; οὐ γὰρ ἂν πύθοιό μου.

Dass die Griechen diejenigen Consonanten, welche sie für gewöhnlich am Schluss der Wörter, aber keineswegs immer am Schluss der Silben unterdrückten (ὄνομα st. ὄνοματ, dagegen τέτμον), überhaupt nicht im Stande gewesen wären, am Wortschlusse auszusprechen, würde eine Annahme sein, welche durch die Thatsachen zu bestimmt widerlegt wird. Denn wir finden häufig genug bei den verschiedensten Schriftstellern Namen wie Θώθ oder Θεῦθ, die in mehr als einer Beziehung den griechischen Lautgesetzen widersprechen, ganz unbefangen angeführt. Sodann zeigen auch einzelne echt griechische Wörter wie ἐκ und οὐκ, dass man ohne Schwierigkeit auch andere als die gewöhnlichen Consonanten im Auslaute sprach. Endlich beweisen die Synizesen zwischen zwei auf einander folgenden Wörtern, welche zum Theil ganz anderer Natur sind, als die im

Innern der Wörter (z. B. ἐπεὶ οὐδ', ἢ οὐχ Il. 13, 177. 5, 849 und 466, während εἰου und ηου in demselben Worte nicht vorkommen), dass beim Zusammenstosse zweier Wörter auch sonst weniger gebräuchliche Verhältnisse walten können.

Vielmehr ist das Wesen der Sache in dem Falle mit ταῦτ' und ähnlichen folgendes. Der Dichter hält möglichst die ideelle Norm inne, dass der recitative Vers, da er eine beliebige Pause an seinem Schlusse gestattet, auch mit vollem Worte endige. Die stilistische Form freilich wird häufig, wegen der angewandten Satzgliederung und Interpunction zwei Verse als viel näher verbunden erscheinen lassen; aber dies kommt durch die sprachliche Prägung nicht näher zum Ausdruck, als dass ein apostrophirtes Wort ausnahmsweise — und auch nur bei einem so frei und kühn gestaltenden Dichter wie Sophokles — den mit dem folgenden Verse im innigsten Zusammenhange stehenden Vers schliessen dürfe. So ist dem Declamator, der dem Sinne durch Modulation und den ganzen Vortrag überhaupt auf das engste folgen muss, die Möglichkeit gegeben, auch innig in der Aussprache das sachlich Zusammengehörige zu vereinigen. So in obigem Falle: τί ταῦτ' ἄλλως ἐλέγχεις; gesprochen ähnlich wie κἄπειτα aus καὶ ἔπειτα. Verlangt aber die Musik eine Pause, so steht auch der nichts entgegen, da ταῦτ eine durchaus sprechbare Verbindung ist. Anders ist das Verhältniss auch nicht, wenn eine starke Interpunction, ohne Elision, anders sondert und verbindet, als der reine Rhythmus erfordern würde. Man denke doch nur an das Verhältniss in unseren Gedichten, wie verschieden wir sie declamiren und singen, auch in dem Falle, dass die musikalische Composition der sprachlichen Prägung eben so genaue Rechnung trägt, als bei den Griechen. Wir ersehen also aus den scheinbaren Freiheiten des Sophokles nichts anderes, als dass man auch im Alterthume gut zu declamiren verstand.

Unsere Anschauung wird lediglich bestätigt durch eine weitere Stelle, O. C. 1164, wo eine sehr schwache Interpunction in dem folgenden Verse bei dem Mangel einer solchen im ersten, den Eindruck nicht verwischt, dass beide Verse ein eng verbundenes stilistisches Ganze seien:

σοὶ φασὶν αὐτὸν ἐς λόγους ἐλθεῖν μολόντ'
αἰτεῖν [,] ἀπελθεῖν τ' ἀσφαλῶς τῆς δεῦρ' ὁδοῦ.

Man konnte hier auch bei der Declamation μολόντ' für sich voll aussprechen und musste es fast, da zwei Trimeter vereinigt eine zu langathmige Verbindung sind. Ist es aber unser Zweck, das Alterthum verstehen zu lernen, so dürfen todte Regeln, die auf unverstandene Aeusserlichkeiten basirt sind, jene die auf Beobachtung der Thatsachen beruhen, nicht verdrängen.

Die freie Beweglichkeit, welche in den Trimetern des Sophokles herrscht, sehen wir bei seinen Nachfolgern wieder eingeschränkt. Euripides, überhaupt sehr wenig genial, hält sich an die strengere Norm; nur an einer Stelle nimmt man zuweilen Episynaloiphe an, aber mit Recht haben neuere Herausgeber das τ' entfernt, Iph. T. 961.

ὡς δ' εἰς Ἄρειον ὄχθον ἦκον, ἐς δίκην [τ']
ἔστην, ἐγὼ μὲν θάτερον λαβὼν βάθρον,
τὸ δ' ἄλλο πρέσβειρ' ἦπερ ἦν Ἐρινύων.

Ausserdem citirt man ein einzelnes Fragment des Achaios. — Ausnahmen, welche in der Poesie der alexandrinischen und späteren Zeit vorkommen, so in einem wie gewöhnlich in Distichen verfassten Epigramm des Kallimachos, sind eigentlich nicht der Erwähnung werth. Unsere Darstellung beschäftigt sich mit der unmittelbar aus der Natur hervorgegangenen Poesie der echt classischen Zeit. In wie weit eine spätere Zeit, welche die vorgefundenen Formen äusserlich nachgeahmt hat, dieselben auch verstanden hat, das ist eine Frage von ganz anderer Art und jedenfalls von verhältnissmässig geringem Interesse. So durfte denn in früheren Bänden unbedenklich die recitative Poesie als eine solche dargestellt werden, welche die Verse, an deren Schluss durchgängig eine Pause statthat, mit vollem Worte und ohne Elision endet. Die äusserst spärlichen Ausnahmen bei einem einzigen Dichter aber ändern nichts an der allgemeinen Regel und finden, wie wir gesehen haben, eine vollständig genügende Erklärung.

13. Einen stricten Beweis dafür, dass trotz stattfindender Elision dennoch am Schluss des Verses, selbst bei der Declamation, nicht nur beim musikalischen Vortrage, eine nicht unbedeutende Pause in Uebereinstimmung mit der Praxis der Griechen innegehalten werden könne, ja oftmals müsse, liefert eine vollständig in derselben Linie stehende Erscheinung, die in einem späteren Para-

graphen genauer besprochen und mit einer grossen Menge unzweifelhafter Beweisstellen belegt werden wird. Es ist dér Fall, wo eine Präposition den Vers schliesst, deren sonst kurze Endsilbe als rhythmische Länge gilt, und zwar nicht selten, trotzdem der nächstfolgende Vers mit einem Vocale anfängt, wie Pind. Ol. 9, 19:

ἔν τε Κασταλίᾳ παρα
Ἀλφεοῦ τε ῥέεθρον.

Hier ist doch für Alle, die nicht gewaltsam ihre Augen schliessen, ein evidenter Fall (dem, wie wir sehen werden, viele andere zur Seite stehen), wo die Poesie selbst gegen die Erfordernisse des sprachlichen Ausdrucks, als Kunst in gewissem Grade das Material frei gestaltend, eine Pause oder mindestens entsprechende Dehnung nothwendig macht. Wenn sonst der Hiatus zwischen dem Ausgange und Anfange chorischer und recitativer Verse nicht stört, da ganz natürlich eine Pause die Wörter trennt, so sollte man hier das Gegentheil erwarten, da eine Präposition mit ihrem Casus zu eng zusammengehört. Wie will man den Hiatus ohne Verspause los werden? Wird nicht aus jeder einzelnen Betrachtung evident, wie gänzlich blind und urtheillos diejenigen sind, welche gegen die Verspausen zu Felde ziehen?

---

§ 6. Die Hauchlaute und der Hiatus.

1. Wir haben, um gewisse Erscheinungen der griechischen Metrik begreifen zu können, mit einer kleinen sprachgeschichtlichen Untersuchung zu beginnen.

Ich werde nämlich zu zeigen versuchen: 1) dass die Griechen nicht zwei, sondern drei verschiedene Hauchlaute (πνεύματα, spiritus) hatten; und 2) dass innerhalb der classischen Epoche, von Homer bis auf Sophokles das Gebiet dieser Hauchlaute sich mannigfaltig verschob, bis der eine derselben, da er im Neugriechischen nicht erwähnt wird, sich wahrscheinlich verlor.

In Wörtern wie „bauen, Melodien, Knäuel" sprechen wir den Vocal der Schlussilbe so gut wie nicht aus; lässt man aber bei gutem Vortrage eines Gedichtes die Schlusssilbe deutlich hören

und darin ein ordentliches geschärftes *e*, so wird diese Silbe doch so in die vorhergehende hineingeschleift, dass kein deutlicher Hauchlaut sich bemerkbar macht. Anders aber ist es, wenn ein Wort auf einen Vocal ausgeht und das folgende mit einem solchen anfängt, z. B. „Bau auf den Herrn"; „diese Melodie ist gut." Vergleichen wir diese Fälle mit einander, so wird uns klar, dass zwei verschiedene Hauchlaute vorliegen, wovon der eine aber fast unmerklich ist. Wir erklären uns so auch die verschiedenen griechischen Schreibweisen: φιλία, nicht φιλίἀ; νόοιο, nicht νόοἰὀ; dagegen ὁ ἀνήρ, nicht ὁ ανήρ.

Besonders deutlich wird uns durch die französische Sprache, dass die Hauchlaute mit dem *h* und dem sogenannten *spiritus lenis*, der passender nach jenem hebräischen Buchstaben „Alef" benannt werden könnte, nicht erschöpft sind. Im Französischen nämlich fehlt das *h* gänzlich, aber an dessen Stelle gibt es einen nicht minder kräftigen Hauchlaut, das sogenannte *h aspirée*, welches man einigermassen zutreffend als „starkes Alef" bezeichnen könnte. Dies ist ein weit kräftigerer Laut, als unser *h*, denn vor ihm wird bekanntlich nie apostrophirt und kein Consonant kann übergezogen werden. Bezeichnen wir zum Unterschiede von dem „schwachen Alef", ɔ, (§ 1, 10) mit ɔ́; also: *lō ɔ́i̯bu̯*, *lę̄ ɔ́i̯bu̯* (noctua, noctuae); nicht *li̯bu̯*, *lę̄zi̯bu̯*.

Ich nannte so eben jenes französische *h aspirée* einen viel kräftigeren Laut, als unser deutsches *h*. Dies wird gewiss befremden, da man gewohnt ist, gerade unser *h* als bei weitem den stärksten Hauchlaut anzusehen. Wie oft hat man nicht, ohne Widerspruch zu finden, die vor dem griechischen Spiritus asper und dem lateinischen *h* gestatteten Elisionen und die Erscheinung, dass das *h* in jenen Sprachen nicht den Hiatus aufhebe, damit zu erklären versucht, dass jenes *h* der „Gräko-Italer" ein viel schwächerer Laut gewesen sei, als unser *h*, und so den Beweis zu finden geglaubt, dass es dem französischen *h aspirée* geglichen habe! Aber zu dieser Anschauung hat keineswegs irgend eine lebendige Beobachtung geleitet, sondern einzig die pseudographische Thatsache, dass wir den Laut des א durch keinen Buchstaben bezeichnen, dagegen den des ה durch *h*. Musste nicht für diejenigen, denen die Schriftzeichen und die Sprache, so wenig sie sich es auch selbst gestehen mochten, identisch waren, dies der

starke Laut sein, der durch einen eigenen Buchstaben bezeichnet wurde und das der schwache, dem eine solche Bezeichnung fehlte? Denn drückt man jenes *h aspirée* im Deutschen aus, so bedient man sich keines Consonanten, man schreibt: lō ibu.

Achten wir aber zunächst nur auf den Anlaut deutscher Wörter, so sind hier das Alef und das *h* zwei gleich starke Laute; beide können in gleicher Weise durch einen vorgeschlagenen Consonanten absorbirt werden. Es geschieht dieses z. B., wenn das sächliche Fürwort „es" seines Vocals beraubt wird und so vor ein Zeitwort tritt: „'s ist wahr", „'s hofft mancher Mensch", gesprochen: *'sist vạr, 'soft mañcēr menš*, so dass also das *s* scharf bleibt, nicht wie sonst im Anlaute vor einem Vocale den weichen Laut (*z*) hat. — Wenn ferner es in dem bekannten Volksliede vom Prinzen Eugen heissen kann: „Dass er kunnt' hinüber rucken mit d'r Armee wol für die Stadt", so würde es unserem Sprachgefühl eben so wenig widerstreiten, in volksthümlichen Weisen Sätze wie die folgenden zu bilden: „Wie d'r Herr es hatt' befohlen", „Und 's Heer blieb nicht zurück". In allen diesen Fällen spricht man: *dr'armẹ, dr'ēr, unt 'sẹr*, indem man nach dem vorgeschlagenen Consonanten einen kaum hörbaren Hauchlaut ausspricht, ohne Unterschied, ob dieser an die Stelle eines ursprünglichen *h* oder eines Alef trete. Dies Alles nun geschieht auch vor dem französischen schwachen Alef, nimmermehr aber vor dem starken, *h aspirée* benannten, Alef. Und hieraus allein geht auch schon für diejenigen, welche nicht mit dem Gehöre lebendig aufzufassen im Stande sind, unwiderleglich hervor, dass gerade unser *h*, nicht das franz. *h aspirée*, der schwächere Laut sei, und dass es auf gleicher Stufe mit demjenigen der griechischen und lateinischen Sprache stehe.

Denn was will das doch sagen, dass wir vor dem *h* in gebildeter Sprache nicht mehr apostrophiren, als vor jedem anderen Consonanten? Thun wir es etwa wesentlich häufiger vor einem Worte, das mit Alef anlautet, und welches wir der Theorie nach als ein Wort mit vocalischem Anlaut betrachten? Und sollten Dichter hier in der That mehr zu Elisionen neigen, so wissen wir ja, was in der modernen Welt die aus der herrschenden Pseudographie gezogenen Schlüsse vermögen! Es muss so sein, sagt man sich, hier muss die grössere Härte liegen, wo die Conso-

nanten (zu denen h gerechnet wird, nicht das in der Schrift unsichtbare Alef) zusammenstossen; und so denkt der Dichter diesem Rechnung tragen zu müssen. Denn wir dürfen es uns nicht verhehlen, wir Deutsche haben den Sinn für sprachlichen Wohllaut in unerhörtem Grade eingebüsst, und man bedenke nur, was das für ein Gequetsch und Gewürge ist, wenn man deutsche Verse liest, mit ihren endlosen Consonantenhäufungen, die nichts an ihrer Härte einbüssen dürfen, damit nicht der logische Sinn leide! — Umgekehrt ist bei dem Dichter der classischen Zeit der Griechen, wie wir nach jeder Richtung hin und in jedem einzelnen Punkte zu beweisen gedenken, davon gar nicht die Rede, dass ihn die eingeführte Schreibart der Wörter und irgend eine künstliche Theorie beeinflusse, sondern er folgt einfach der Natur, dem ausgeprägten Gefühl für den Wohlklang. Daher denn konnte er auch das πνεῦμα δασύ nicht als ein wesentlich mehr consonantisches Element betrachten, als das πνεῦμα ψιλόν, und wir finden, dass vor beiden mit ganz demselben Zwange elidirt wird, beide genau in denselben Fällen einen Hiatus veranlassen.

2. Stehn die Hauchlaute im Innern eines Wortes, so sind im Deutschen zwei Fälle wohl zu unterscheiden. Erstens, das *h* oder das Alef lauten eine kräftig ausgesprochene und daher auch fast ausnahmlos betonte Silbe an: dann werden sie deutlich ausgesprochen und die Silbe wird durch einen Ruck mehr oder weniger scharf von der vorhergehenden getrennt: „ge—einigt, be—erbt, Gast—haus, Koch—ofen"; in den letzteren beiden Wörtern ist, wie bekannt, der Schlusstheil mit einem kräftigen Nebentone versehen. In allen diesen Fällen sind weder Vocalverschmelzungen (Synizesen nach der Terminologie der Alten) noch Ueberziehen der Consonanten gestattet. Man theilt also in der Aussprache: *gĕ—ai—nikt, bĕ—ĕrpt, gast—haus, koĕ—ǫfen*, d. h. *gĕ—ɔai—nikt* u. s. w., kann aber nicht zu der Aussprache: *g͡eai—nikt, b͡eĕrpt, ga—staus, ko—e͡ǫfen* gelangen.

Zweitens aber, die von dem Hauchlaute eingeleitete Silbe hat einen schwachen, nicht betonten Vocal. Dann verliert das *h* eben so wohl als das Alef an Articulationsstärke, die Silbe wird nicht deutlich abgerückt und neigt dazu, entweder ihr vocalisches Element ganz einzubüssen, oder auch es mit dem vorhergehenden

Vocale zu verschmelzen: *mę̆—lǫ̆—dįn* oder *mę̆—lǫ—dį͡en; glų̈n* (candere) aus *glų̈hen, stęn* (stare) aus *stęhen.*

Ist es nun nicht schlagend, wie wir dieselben Verhältnisse in der griechischen Sprache wiedertreffen? Denn wenn nicht im allgemeinen diese Abschwächung der Hauchlaute im Innern der Wörter stattgefunden hätte, wesshalb notirte man sie hier denn nicht? Die Wörter πρόοδος und προῳδός lassen an ihrer Schreibart nicht erkennen, dass das eine von ὁδός, nicht ὀδός; das andere von ᾠδή, nicht ᾡδή abstammte. Sprach man denn wirklich nun ganz ohne Unterschied aus? Keineswegs: wir werden späterhin vielmehr sehen, dass man, mehr oder weniger deutlich, immer noch das Alef und das *h* unterschied; aber beide Laute waren so schwach, dass man eine Bezeichnung nicht mehr für nöthig hielt. Und ist es bei uns anders? Man achte doch nur darauf, wie Ausländern, die lediglich nach dem Klange auffassen, unsere Wörter mit inlautendem schwachen *h* erscheinen, ob sie z. B. verschiedene Verhältnisse in „säen" und „mähen", „glühen" und „Melodien" (dies Wort 4silbig gesprochen) wahrnehmen. Freilich, wenn man ihnen forcirt und affectirt diese Wörter vorspricht, dann werden sie krasse Unterschiede wahrnehmen, denn wir denken in solchen Fällen immer an die Pseudographie der Wörter und suchen uns dieser in der Aussprache anzunähern.

So abgestumpft wie im Deutschen sind die „Interaspirationen" der Griechen eigentlich nie, und eben so sicher tönte auch das Alef im Innern der Wörter in den meisten Fällen kräftiger. Denn die Griechen haben keine halbstummen Endsilben wie die Deutschen. Daher schreiben auch die Römer mit richtigem Takte *Polyhymnia,* nicht *Polymnia*, und daher müssen auch wir gleich ihnen fortfahren, „Eurhythmie", nicht „Eurythmie" zu schreiben. Man muss doch wahrlich erstaunen, wenn ein Philologe (was nicht „ein Freund der Buchstaben", sondern „ein Freund der Rede und Sprache" bedeutet) so ganz rundweg in jener einzig begründeten Schreibart den Mangel an Wissenschaftlichkeit findet, ohne sich selbst die ernste Frage vorzulegen, wie es denn mit dem Wesen der Sache — nicht mit der Gestalt der Buchstaben — stehe.

3. Was ist Hiatus? Ich erinnere mich noch sehr lebhaft, mit welchem Entsetzen mich ein russischer Name erfüllte, den ich

auf einer Adresskarte bemerkte, Er lautete (oder vielmehr: schrieb sich) *Gueorguiewitsch*. Bemüht, ihn auszusprechen, und zwar so, dass jedes Vocalzeichen seine Geltung behielte, klang es mir wie ein ununterbrochenes Gegähne, dass mir ganz übel dabei wurde. Ich suchte mir nun, da ich nicht glauben konnte, dass eine nicht ganz ungebildete Sprache so widerliche Wörter bilden könnte, durch sehr kräftiges Absetzen der Silben zu helfen: *Gu—e—or—gu—i—e—witsch*, d. h. *Guɘeɔorguɔiɘevitš*, wodurch eine wirklich trommelnde Aussprache entstand. Endlich brach sich die Ueberzeugung Raum, dass sich der französisch verbildete Mann bei der Uebertragung seines Namens in ein europäisches Alphabet auch wohl der französischen Pseudographie bedient habe, und dass der Name einfach lauten werde: *Georgiewitsch*, d. h. *Gĕ—or—gĭ—ĕ—vitš*. Sprach ich nun die Hauchlaute nach den Silbenverhältnissen verschieden, so ergab sich ein ganz leidlicher Wohlklang: *Gĕ—ɔór—gĭ—ɔĕ—vitš*. Also ein starkes und ein schwaches Alef, jenes im Anlaute einer kräftigen, dieses im Anlaute einer schwachen Silbe. Bei dieser Aussprache wird man zugleich merken, dass die dritte und die vierte Silbe zu einer Verschmelzung neigen: *Georgi͡ewitsch*. Articulirt man dagegen die erste Silbe des Wortes kräftiger und spricht das erste Alef schwach, so werden die erste und zweite Silbe zu einer Synizesis neigen: *Geo͡rgiewitsch*.

Wir gewinnen so folgendes, für die griechische Sprache noch erst näher zu begründendes Gesetz: Treffen zwei Silben zusammen, von denen die erste auf einen Vocal ausgeht, die zweite mit einem solchen anfängt, so ist diese Verbindung übelklingend und wird desshalb ein Hiatus genannt, wenn nicht entweder die erste Silbe verkürzt und die zweite mit einem starken Hauchlaute eingesetzt wird, oder auch die zweite mehr oder weniger von der ersten absorbirt wird. Ist die erste Silbe entschieden kurz, so geht sie, nachdem sie der folgenden sich assimilirt hat, ebenfalls leicht ein, mit jener einen Doppellaut bildend: νόος—νοῦς, ἀργυρέος— [ἀργυρόος] ἀργυροῦς, νόου—νοῦ.

Zunächst ein Beleg aus der von den Alexandrinern nicht ohne Urtheil eingeführten Schreibart des ρ im Innern der Wörter. Man schreibt εὔρυθμος, weil die erste Silbe kräftig genug ist, um

eine stärkere Articulation der zweiten Silbe unnöthig zu machen Dagegen schreibt man εὔῤῥυθμος, weil das ῠ ein geschärfter Vocal ist, über den man zu flüchtig hineilen würde, wenn man nicht ein kräftiges wohl aspirirtes ρ folgen liesse. — Nun aber zur Darstellung der etwas verwickelten Verhältnisse im Griechischen.

4. Ursprünglich sind die Hauchlaute im Innern der griechischen Wörter sehr kräftig gewesen, kräftiger als gegenwärtig im Deutschen, und sie sind es in den meisten Fällen geblieben. Dies geht aus einer Reihe von Erscheinungen mit unzweifelhafter Evidenz hervor.

I. In der epischen Sprache treffen wir so viele Häufungen von Vocalen, dass der entschiedenste Uebelklang entstehen musste, wenn man nicht im Innern der Wörter starke Hauchlaute hatte und neben ihnen schwache, um jenen trommelnden Gleichklang der Silben zu vermeiden. νόοιο, spr. *no—ὸoi—ɔo*, τεοῖο, ἀάατος. Der starke Hauchlaut ferner zeigt sich bis in die attische Zeit hinein unzweifelhaft in vielen Fällen, wo ohne ihn Krasis eingetreten sein müsste, wie in ἕως, Ἀχιλλέως, πόλεως.

II. Selbst entschieden lange Vocale, ja sogar Diphthonge werden, besonders bei den Attikern, die zu den kräftigsten Hauchlauten neigten, vor einem folgenden Vocale innerhalb des Wortes verkürzt, wobei nur die eben für diesen Fall erschlossene Aussprache mit starkem Hauche denkbar ist. Der gedehnte Vocal hat dann zugleich diejenige Art von Kürze, welche wir § 2, 2—3 erschlossen. Man hat diese ausserordentlich bequeme, natürliche und wohlklingende Aussprache nicht begreifen wollen, indem man z. B. in Wörtern wie παλαῐός an eine Entziehung des ι dachte, wie in γεραός neben γεραιός; doch da bedarf man sogleich einer zweiten Erklärung für Fälle wie ἥρῶες, wo man dann eine Form wie ἥροες voraussetzen muss; und in Fällen wie πατρῷους kommt man selbst hiermit nicht aus, indem man zu gleicher Zeit eine Schärfung des ω zu o und eine Entfernung des ι annehmen muss, was ganz undenkbar ist. Ich will die Belege aus Pindar und den Texten der Dramatiker, soweit die Kunstformen sie geben, aufzählen; bei den Elegikern, deren Sprache sich eng an die epische anschliesst, finden sich keine Beispiele, da das einmal bei Tyrtäus vorkommende γεραῐούς wegen der Nebenform γεραός zu unsicher

ist; Fälle aber wie κακίων, ἀνίη u. dgl. gehören noch weniger hierher wegen der schwankenden Quantität des eine Silbe schliessenden ι überhaupt, über welche wir bei einer späteren Gelegenheit sprechen werden. Die Anführung aller Stellen aus den Dialogen ferner hätte wenig gefrommt, da man einen viel besseren Ueberblick erhält, wenn man sieht, wie oft eine Erscheinung auf einem bestimmt abzugrenzenden Gebiete vorkommt. Wir finden bei

Pindar. παλαΐων Pyth. 9, 113. — υἱέων Nem. 6, 25. — πατρῴων Nem. 9, 14. — ἥρωες Thren. 4, 5.

Aeschylus. ὑγιείας Ag. IV, β1. — τοΐων Sept. IX, α9. —

Sophokles. ποιήσω El. V, Ep. 4. — βιαΐας Ant. VII, β3. — δειλαῖος VIII, γ4. — ἄελιον Trach. V, G. α5. — πατρῴαν Phil. III, G. β4.

Euripides. πατρῴας Alc. III, G. α2. — Hec. VI, Ep. 3. — πατρῴων Med. III, β1. — Ἰδαΐαν Andr. II, α1. — οὐρεΐαν II, G. α1. — γεραΐας, γεραΐων Hec. I, 5. — Suppl. I, 2. — κατακλαΐουσα El. I, 2. — δειλαΐα Suppl. II, 6.

Aristophanes. οὑτοΐ Ach. V, G. 9. — ταυτηί Eq. V, 7. — Vesp. XIII, 4. — τουτῳί Lys. IV, 2. — τοΐαῦτα, τοιοῦτος. Ach. XII, G. 6. — Pax VI, G. 1. — VII, G. 13. — ποιεῖ, ποιῆσαι u. s. w. Eq. I, G. α6. — III, G. 1. — VIII, γ1. — Vesp. III, 6. 8. 17. — IX, 7. — Pax II, 10. — Lys. V, G. 2. — IX, 11. — Thesm. VI, 17. — φιλαθήναιος Vesp. I, G. 2. — Παιών Av. XIV, ϑ1.

Das häufige Vorkommen dieser Erscheinung gerade bei Aristophanes zeigt, dass sie eine echt attische ist. Und wenn wir oben schlossen, dass sie auf einen starken Hauchlaut im Innern der Wörter deute, so finden wir in der Neigung der Athener zu kräftigen Hauchlauten überhaupt unsere Anschauung um so mehr als eine richtige bestätigt. Denn die Grammatiker führen genug Wörter an, in welchen die Attiker, wie in ἁθρόος den Vocal aspirirten, während fast alle anderen griechischen Stämme den *spiritus lenis* hatten — der allerdings leichter sich verflüchtigt, wie jener —; wie die Attiker ferner υ fast ausnahmlos aspirirten, während die Aeolier hier häufig das Alef hatten, ist bekannt; und in § 5, 6

haben wir bereits eine starke gutturale Aussprache des ρ bei ihnen erschlossen, während wir dem strengen Dorismus und Aeolismus nur ein dentales ρ zuschreiben können. Endlich, und dies ist entscheidend, finden eben jene Verkürzungen ganz unbedenklich und in allen Dialekten statt, wenn mit dem anlautenden Vocale ein Wort anfängt; dass aber im allgemeinen ein stärkerer Hauchlaut das Wort einleite, ist ja evident und anerkannt. So muss auch hier dieselbe Erscheinung dieselbe Ursache haben.

Wir erlangen aus diesen Betrachtungen zweierlei: 1) eine wohlklingende und den Thatsachen Rechnung tragende Aussprache; 2) die Ueberzeugung, dass auch hier nicht von dem „Usus bestimmter Dichterschulen" zu sprechen sei, noch weniger von „Freiheiten", die gewisse Dichter sich nehmen, von „Ausnahmen", die sie „zulassen", sondern lediglich von der Natur der lebendigen Sprache, aus der die specielle metrische Behandlung in den verschiedenen Dialekten und Epochen von selbst resultirt.

III. Endlich zeigt die Verwandlung der Tenuis in die Aspirata vor einem aspirirten Vocal in Zusammensetzungen, dass auch innerhalb des Wortes die Aspiration verblieb. Wenn man aus ἐπί und ὁδός nicht ἔποδος, sondern ἔφοδος bildete: mit welchem Rechte will man da πρόοδος nicht als πρόὁδος sondern als πρόὁδος, εὔρυθμος nicht als *eurhythmus* (besser eigentlich: eu—hryth—mus) sondern als *eurythmus* auffassen? Bedenkt man denn nicht einmal, dass man hier willkürlich für ein ה ein א obtrudirt, während man nichts anderes anzuerkennen hatte, als dass beide Arten der Hauchlaute im Innern der Wörter eine Abschwächung zu erleiden pflegten, beide ganz in gleicher Weise, wesshalb denn auch beide hier durch die Schrift nicht weiter ausgedrückt wurden? Dem Griechen in der classischen Zeit aber sollte man diese Stumpfheit des etymologischen Gefühles zutrauen, dass er aus *hodos pro—odos*, aus *hryθmos eü—ryθmos* bildete? Und hat man wohl bedacht, dass man lediglich durch die Sitte der Lateiner, das Alef überhaupt nicht zu schreiben, düpirt wurde? Es ist doch traurig, mit welchem Leichtsinn man über Sachen aburtheilt, die in ihrem Wesen erkannt werden wollen, ohne sich die Mühe zu geben, über die Buchstaben hinaus zu denken; und mit solchem Gelehrtscheinen denkt man sich über Forschungen hinwegsetzen zu können.

5. Wenn für den älteren Ionismus, dem Homer angehört

(und so auch für den jüngeren Herodots) neben den stärkeren Hauchlauten im Innern der Wörter auch noch schwächere anzunehmen waren, zunächst, weil im entgegengesetzten Falle ein zu grosser Uebelklang entstanden wäre, so legen nun für jene schwächeren Hauchlaute die so ungemein häufigen Verschleifungen (Synizesen) den stricten Beweis. Dieser Verschleifung unterliegen bei Homer die Vocalverbindungen:

I. εα, εαι, εᾳ; — εο, εοι, εου; — εω, εῳ. Il. 11, 282. ἄφρεῑον δὲ στήϑεᾱ, ῥαίνοντο δὲ νέρϑε κονίῃ.

II. Vereinzelt finden sich πόλῑος. Il. 2, 811. — πόλῑᾱς, Od. 8, 560. Αἰγυπτίᾱς, Αἰγυπτίῃ, Αἰγυπτίῃς, Ἰστίαιαν. Il. 9, 382. Od. 4, 229. 127. Il. 2, 537. — Bei Pindar finden sich ausserdem Verschleifungen von ᾱο, ᾱω und ᾱοι.

Verschleifungen, die man sonst hat finden wollen, gründen sich auf verschiedene falsche Auffassungen, z. B. wenn man aus Il. 2, 415. 544. und 4, 373 δηίοιο, δηίων und δηίοισι anführt, wo wahrscheinlich ein echter Diphthong anzunehmen und δῆϊοιο u. s. w. zu schreiben ist, obgleich auch jene grösstentheils attische Weise, δῄοιο, δῄων, δῄοισι nicht ausgeschlossen, aber höchst unwahrscheinlich ist. Denn bei jenen folgt fast ausnahmlos eine gedehnte Silbe, oder mindestens eine solche, die consonantische Stütze hat, was auch aus der Natur der Sache zu erwarten war.

Wie diese Verschleifungen ausgesprochen sind, kann keinem Zweifel unterliegen, wenn man bedenkt, dass zwei sonst kurze Vocale hier zusammen eine Länge bilden, wie εα, εο: es sind Diphthonge nach Art der französischen, in denen beide Vocale noch deutlich herausgehört werden.

Aber auch der Fall ist denkbar, dass der erste Vocal, fast immer ε, als ein blosser, kaum hörbarer Vorschlag gesprochen werde. In diesem Falle muss die Verbindung, wenn der zweite Vocal kurz ist, ebenfalls eine Kürze bleiben, und nun wird jedenfalls ein kräftiger Hauchlaut vernommen werden. Doch dieser Fall ist ungemein selten, bei Homer gar nicht nachweisbar und scheint nur bei Pindar sich sicher zu finden, Pyth. I, 56:
οὕτω δ'' Ἱέρωνι ϑεὸς ὀρϑωτὴρ πέλοι, mit dem Rythmus: _ : _ ⏑ ⏑ | _ ⏑ ⏑ | _ _ ‖ ⏑ _ ⏑ | _ ⏑ ‖.

Auch bei ι ist schwerlich eine Verschleifung im vollen Sinne des Wortes anzunehmen; dieser Vocal widerstrebt in der griech.

Sprache zu sehr der Bildung von Diphthongen, deren ersten Theil er bilden müsste. Ich möchte deshalb in den aus Homer angeführten Beispielen mit πόλιας und πόλιος lieber annehmen, dass die Länge der Silbe von dem consonantischen Auslaut herrühre, wofür ja so viele Beispiele vorliegen (§ 5, 3), zumal diese Silbe im starken Takttheile, der Thesis, steht, und dass hier, wie bei Αἰγυπτίη u. s. w. vielmehr eine halb consonantische Natur des ι anzunehmen sei. Diese Anschauung wird bestätigt durch das Vorkommen des ι unter den gleichen Verhältnissen bei den Attikern, die sonst keine Verschleifungen im Innern der Wörter kennen wegen ihrer starken Hauchlaute. Wir finden z. B. καρδίας Aesch. Sept. III, α 1. — πιέζει Eur. Alc. VII, G. α 10. — σκότιοι VIII, β 3. — ὄργια Bacch. VI, G. 2. — φονίαν Med. VII, 9. — ὦ Or. VI, 1. — Ἰουλίου Ar. Eq. I, G. β 8. — ἰοῦ ἰοῦ Pax I, 5. — Eine dieser Stellen, Bacch. VI, G. 2 bietet sogar einen stricten Beweis für unsere Anschauung, weil hier in ὄργια die Schlusssilbe για eine Kürze bildet; die anderen Stellen lassen in dieser Beziehung nichts erkennen, da bei ihnen die hinter ι folgende Silbe einen langen Vocal enthält. Man vergleiche hierzu was Corssen über das latein. *v* (*u*) hinter *q* auseinander gesetzt hat; auch hier bildet der Halbvocal weder mit dem *q* zusammen Position (vgl. oben σκότιοι), noch vereint er sich mit dem folgenden kurzen Vocal zu einem langen Mischlaut: *qvĕ*, oder *quĕ*, eigentlich *qwĕ*, nicht *quē*.

Auch das υ kann, wenigstens nach κ, in die Rechte eines Halbvocals eintreten, wie κυανώπιδες Pers. III, G. α 2 zeigt, wo die Silbe κυα durchaus eine Kürze bildet und also den Laut des echten Digamma enthält. Man darf sich über dieses Wiederauftreten eines scheinbar ganz antiquirten Lautes unter besonderen Umständen nicht wundern, da alle Sprachen genug analoge Erscheinungen aufweisen. So ist ohne Zweifel dem Griechen auch eine Art von *j* im Inlaute geblieben, und man hat gewiss nicht τοῖο, νόοιο, sondern vielmehr *toijo*, *noǫoijo* zu sprechen, das *j* als eine ganz leise Schwingung, wie die Lateiner es unter denselben Verhältnissen sprachen und die Franzosen es bewahrt haben (vgl. hierüber Corssen). Hierauf weisen auch sogenannte Zerdehnungen wie ὁμοίιος, die eben so wenig von den Dichtern aus der

Luft gegriffen und *metri caussa* angewandt wurden, wie jene anderen, ὁρόωσα u. dgl. m.

Ferner legen für jene schwachen Hauchlaute unzweideutiges Zeugniss ab die Zusammenziehungen wie νοῦς aus νόος u. s. w. In der attischen Mundart sind diese Processe fast völlig bereits zum Abschlusse gelangt; wo jetzt noch Vocale innerhalb des Wortes zusammenstossen, da wird stets der zweite mit einem starken Hauchlaute eingesetzt, und als Beweise hierfür haben wir desshalb die Erscheinung, dass hier keine Verschleifungen mehr stattfinden können, und dass selbst der lange Vocal in weitester Ausdehnung eine Verkürzung vor folgendem Vocale erdulden kann. Nicht nothwendig gerade ist der letztere gedehnt oder mindestens durch Position lang; aber wo dies nicht der Fall ist, und das ist besonders in den optativischen Endungen αιο und οιο, da ist fast immer der Iotacismus am rechten Platze *(aijo, oijo*, nur nicht das *j* hart und rein consonantisch). Uebrigens steht dem absoluten Wohlklang im Worte auch noch die *ratio logica* gegenüber. Was man beim Zusammenstosse der Wörter vermeidet, dass muss man innerhalb des Wortes, das nicht eine Umstellung der Theile erdulden kann, wie im Satze die Wörter sich verschieden rücken und combiniren lassen, sich öfter gefallen lassen. Des reinsten Wohlklanges wegen darf man ein Wort, das einmal überliefert ist, nicht unkenntlich machen, auch nicht, wenn eng damit verbundene Flexionssilben vorhanden sind. Man nahm keinen Anstoss an einer Form wie ὠρϑώϑην, weil die Tempusendungen zu sehr als unmittelbare Bestandtheile des Wortes gefühlt wurden; dagegen gestattete man sich schon nicht ein φεφίληκα, da man die Reduplicationssilbe als eine wenn auch unvollkommene selbständige Wortwurzel fühlte, so dass das ganze Verb fast doppelt gesprochen zu sein schien.

So blieb denn die Wurzelsilbe möglichst constant: so gut man ἔ—παυ—σα und πέ—παυ—κα sagte, so gut sagte man auch παύ—ου und παῦ—ε mit Bewahrung der Länge, ob nun ein kurzer oder ein langer Vocal folgen mochte. So auch in den determinativen Endungen, so dass z. B. πατρῴους immer die gewöhnliche Aussprache blieb, πατρῷους die seltnere, so zu sagen nur angestrebte. Genug, dass bei dem Zusammentreffen zweier Wörter die Hiaten vermieden wurden: im Innern der Wörter war das Prinzip

undurchführbar; und wir werden einzelne Fälle kennen lernen, wo auch zwischen zwei Wörtern ein Hiatus unvermeidlich war. Man gewöhnte sich hieran; waren doch die Hiaten hinreichend selten geworden, um das Lästige und Unangenehme zu verlieren. Man nahm, um an obiges Beispiel anzuknüpfen, gleichsam keinen Anstoss an *Georgiewitsch*, nachdem man den *Gueorguiewitsch* losgeworden war; und in der That, der gänzliche Mangel an Hiaten hätte der Sprache eine zu grosse consonantische Härte geben müssen.

6. Im Anlaute eines Wortes ist jeder der beiden Hauchlaute, wie erwähnt und übrigens selbstverständlich ist, kräftig zu articuliren; doch kommt keiner derselben an Stärke dem franz. *h aspirée* gleich, da nicht nur vor beiden in gleicher Weise elidirt werden kann, sondern auch die Schlussconsonanten des vorhergehenden Wortes übergezogen werden (§ 5); wir setzten desshalb oben mit Recht diese Laute den entsprechenden deutschen gleich. Trifft nun der auslautende Vocal eines Wortes mit dem anlautenden des folgenden zusammen (den Hauchlaut pflegt man ja mit einer gewissen Berechtigung nicht unter die Consonanten zu zählen, wesshalb man nicht nöthig hat, consequent die bestehende Ausdrucksweise aufzugeben): dann entsteht bei gewöhnlicher Aussprache beider der Hiatus.

Dieser Hiatus erschien dem Griechen als ein Uebelklang, den man zunächst dadurch zu vermeiden suchte, dass man den auslautenden Vocal flüchtiger wie sonst bei folgendem Consonanten aussprach und das folgende Wort mit einem kräftigen Ruck, also mit besonders deutlichem Hauchlaute, einsetzte, ganz so, wie wir es oben in Fällen wie παλαΐᾶς kennen lernten. Hierdurch wurden zwei verschiedene Erscheinungen herbeigeführt:

I. Kurze auslautende Vocale sanken zu einem kaum bemerkbaren leisen Vorschlag des anlautenden Vocals herab, d. h., sie wurden elidirt. Man vergleiche hierüber § 5, 11. Diese Elision konnte unter allen Umständen erfolgen, ohne Rücksicht auf Länge und Kürze der vorhergehenden und der folgenden Silbe. So schon in Prosa τοῦτ' ἦν (_'_), τοῦτ' ἄρα (_'⏑), κατ' αὐτόν (⏑'_), κατ' ἐκεῖνον (⏑'⏑).

In der Poesie gelten bekanntlich auch die Verbalendungen μαι,

ται und νται (ausnahmsweise auch σαι, Il. 15, 245, selten σθαι) als hinreichend kurz, um elidirt werden zu können, so Il. 1, 117:

βούλομ' ἐγὼ λαὸν σῶν ἔμμεναι ἢ ἀπολέσθαι.

Seltner schon ist dies bei dem αι in infinitivischen Endungen der Fall. Wir haben hinreichend an verschiedenen Stellen über die Verkürzung von Diphthongen und gedehnten Vocalen gesprochen, und es genügt, daran zu erinnern, dass nicht überall die scharfe Grenze zwischen lang und kurz vorhanden ist, die der Systematiker sich bestrebt zu finden. Aber auch schon die Accentsetzung liess diese verhältnissmässige Kürze vermuthen, da man sonst nicht βούλομαι, βούλεται, βούλονται, sondern vielmehr βουλόμαι u. s. w. betonen musste. Das αι und οι des *Nom. plur.* in der ersten und zweiten Declination wird durch eine Accentstellung wie in ἄμυναι und γλῶσσαι lange nicht in dem Grade als verhältnissmässig kurzer Diphthong erwiesen, da beim Nomen bekanntlich die Accente ihren Platz viel constanter bewahrten als beim Verbum, wo die Hauptregel eine möglichst weite Entfernung vom Ende erforderte (στῆ, ἔστη, ἔστημεν). So sind denn diese Endungen auch in der That nicht elidirbar.

II. Ist der auslautende Vocal lang, so erhält er die Geltung eines kurzen Vocales, aber nur, wenn entweder eine kurze Silbe vorhergeht oder folgt. So bei Pindar:

Ol. 3, 14. Ἴστροῠ ἄπὸ σκιερᾶν παγᾶν.

Ol. 4, 24. χείρες δὲ καὶ ἦτορ ἴσον.

Tritt keine andere kurze Silbe daneben auf, so ist die Verkürzung des auslautenden langen Vocales von Pindar an nicht gestattet, aber auch nicht die Bewahrung der Länge, im Falle keine Verschleifung (Synizesis) oder Vermischung (Krasis) mit dem folgenden Vocale stattfinden kann. Der Dichter weicht also durch die mannigfaltigen Mittel einer verschiedenen Wortstellung oder Construction dem Uebelklange aus; die scharf abzugrenzenden und sich auf die natürlichste Weise erklärenden Ausnahmen lernen wir weiter unten kennen.

Rhythmische Gründe wirken hier durchaus nicht mit, denn wir werden sogleich sehen, dass diese Verkürzung in allen Taktarten und allen Theilen der Takte stattfinden kann, vorausgesetzt nur jene daneben vorkommende kurze Silbe. Eins ist jedoch zu bemerken.

Die Verkürzung, worum es sich hier handelt, war mindestens in der attischen Prosa nicht gebräuchlich; und der feinste Sinn für Wohlklang ist ja ohnehin der Poesie von vornherein zuzuschreiben. Wie man weniger im gemeinen Leben elidirte (wofür das erste beste Kapitel aus einem Prosaiker hinreichend Belege gibt, da in einer so allgemeinen Uebereinstimmung der Ueberlieferung die Schuld nur in sehr seltnen Fällen auf den Zustand der Handschriften zu schieben ist), so neigte man noch weit weniger zu jener Verkürzung auslautender Längen, die ja auch in der Poesie nur mit einer starken Einschränkung angewandt wurde. Hierfür liefert Aristophanes uns den vollgültigsten Beweis. Er hat in logaödischen, dactylischen, anapästischen und jonischen Versen, wie wir sehen werden, häufig genug jene Verkürzungen; dagegen in den so zahlreichen päonischen Versen findet sich davon keine Spur, obgleich in diesen 3 Kürzen hinter einander oft vorkommen; und andere Dichter, wie Pindar, von dem nur zwei päonische Gedichte vorliegen, haben diesen Usus in dieser Taktart wie in jeder anderen. Der Grund ist aber offenbar. Die Päonen des Aristophanes haben die Sprache und Ausdrucksweise des gemeinen Lebens, stehen desshalb auch gar nicht in seinen eigentlichen Liedern von feierlichem und echt melischem Tone und schliessen sich fast immer eng an mehr oder weniger recitative Choreen an. Und hätte die gewöhnliche Sprache so sehr zur Verkürzung auslautender Längen geneigt, so würden sicher die Endungen viel eher abgeschliffen sein und wir würden nicht selbst noch in der neugriechischen Sprache so Vieles von der alten Flexion gerettet finden.

Ueberzeugen wir uns nun, dass keinerlei rhythmische Verhältnisse irgend etwas ändern können in der fraglichen Behandlung des Hiatus. Ich zähle zu dem Zwecke eine Auswahl von Stellen auf, aus denen zu ersehen ist, dass alle Taktarten ganz gleichmässig die Erscheinung und zwar in beliebigen Stellen, sowohl unter dem Haupt- als unter dem Nebenictus und ebenso an ictusloser Stelle, zulassen. Diese Einsicht ist sehr wichtig; denn nach allem, was früher, und so noch in neuester Zeit über „die Kraft des Ictus" philosophirt worden ist, sollte man denken, dass dieser durchaus die Länge vor der Verkürzung bewahren müsste. Doch dies ist nicht im geringsten der Fall. So gut die erste Silbe von νέατος kurz bleibt, trotz eines etwa darauf fallenden Ictus, so gut bleibt

auch die zweite Silbe von Νέσσου, wenn ihr ein Vocal folgt, eine Kürze, ob sie nun stark oder schwach intonirt werde. Sophokles mag uns dies an zwei Versen zeigen:

Aj. VII, α 1.

τίς ἆρα νέατος ἐς πότε λήξει πολυπλάγκτων ἐτέων ἀριθμός . .;

⏑ ⏑ ⏑ | ⏑ ⏑ ⏑ | ⏑ ⏑ ⏑ | ‒ ‖ ‒ ⏑ | ‒ ‖ ‒ ⏑ | ‒ ⏑ | ‒ ‖

Trach. V, G. α 8.

Νέσσου ὑποφόνια δολιόμυθα κέντρ' ἐπιζέσαντα.

> ⏑ ⏑ ⏑ | ⏑ ⏑ ⏑ | ⏑ ⏑ ⏑ | ‒ ⏑ ‖ ‒ ⏑ | ‒ ⏑ | ‒ ‖

Ich werde nur eine kleine Auswahl von Citaten, möglichst aus Pindar geben, nach den Taktarten geordnet und demnächst nach der Stelle im Takte, wo die Verkürzung vorkommt; die letztere bezeichne ich durch einen Accent, so dass also z. B. ‒ ⏑́ ⏑ | bedeutet, dass die Verkürzung in der ersten, ‒ ⏑ ⏑́ | dass sie in der zweiten Silbe der Arsis des Dactylus vorkommt.

1. Echte Dactylen und Takte in dorischen Weisen.

A. ‒ ⏑́ ⏑ |

Pind. Ol. 3, 14. Ἴστρου ἀπὸ σκιαρᾶν παγᾶν ἔνεικεν Ἀμφιτρυωνάδας. 9, 69. νόστον ἔχθιστον καὶ ἀτιμοτέραν γλῶσσαν καὶ ἐπίκρυφον οἶμον. Pyth. 1, 1. 94. 100. 3, 36. 57. 90. 4, 5. 148. 174. 254. 272. 9, 116. 129. Nem. 1, 17. 32. 5, 1. 7. 16. 10, 47. 77. 11, 2. 7. 23. Isthm. 2, 7. 4, 5. — Oed. C. I, ς 11. — Heracl. IV, α 4. — Nub. I, G. 8. Ran. IX, G. 5. XVIII, 17.

B. ‒ ⏑ ⏑́ |

Ol. 6, 65. ἔνθα Ϝοὶ ὥπασε θησαυρὸν δίδυμον.

Pyth. 12, 18. ἔμμεναι. ἀλλ' ἐπεὶ ἐκ τούτων φῶλον ἄνδρα πόνων. . Ol. 6, 62. 86. 7, 7. 43. 55. 63. 89. 90. 8, 9. 16. 47. 54. 86. 10, 19. 12, 5. Pyth. 4, 21. 33. 64. 87. 164. 194. 197. 273. 287. 293. 9, 24. 40. 44. 53. 60. 64. 68. 69. 88. 95. 118. 122. 12, 29. Nem. 1, 21. 58. 67. 5, 13. 16. 34. 37. 41. 43. 52. 8, 18. 23. 9, 29. 10, 14. 31. 80. 82. 88. 11, 2. 13. Isthm. 1, 2. 8. 11. 14. 56. 65. 2, 1. 3, 86. 4, 18. 61. 5, 8. 17. 19. 22. 65. — Oed. C. I, ς (passim). Nub. I, 14. G. 1. Pax V, G. 7. 9. Ran. XVIII, 10.

2. Anapästen, und ähnlich der Auftakt anderer Versarten.

Oed. C. I, Sy. α 6. Ζεῦ ἀλεξήτωρ, τίς ποθ' ὁ πρέσβυς;

Ol. 7, 7. καὶ ἐγὼ νέκταρ χυτόν, Μοισᾶν δόσιν, ἀεθλοφόροις . . .

3. Jonische Takte.

Vesp. II, 3:
μὰ Δί', ἀλλ' ἰσχάδας, ὦ παππίᾰ· ἥδιον γάρ. X. οὐκ ἂν . . .
Aesch. Suppl. IX, α 4. — Vesp. II, 1.

4. Pāonen.

Ol. II, 91. _ ◡ ◡ ◡ |
Ἀοῦς τε παῖδ' Αἰθίοπα. πολλά μοι ὑπ' ἀγκῶνος ὠκέα βέλη.
Ebenso ib. 121.

5. Dochmien.

A. ◡ ⁝ ◡ ◡ _ ◡ | _ ∧ ‖
Eum. II, 1. ὅρᾰ ὅρα μάλ' αὖ.
Sept. I, G. γ 1. G. ε 3. — Aj. III, α 2. 3. G. γ 2. IV, α 14. — Ant. VIII, α 6. — Hec. V, 11. VIII, 1. — Hel. IV, 50.

B. ◡ ⁝ ◡ ◡ _ ◡ | _ ∧ ‖
Oed. R. III, G. 6. φαίνεταί ἔνθ' ἔληξεν αὐτοῦ μένειν.
Sept. V, β 1. — Hec. VIII, 11.

6. Aufgelöste Choreen.

A. ◡ ◡ ◡ |
Trach. V, G. α 8. (Vgl. V, β 5. — Phil. V, K. γ 7. u. s. w.)
Νέσσοῦ ὑποφόνια δολιόμυθα κέντρ' ἐπιζέσαντα.

B. ◡ ◡ ◡ |
Soph. El. I, β 10.
ὃν γ' ἐγὼ 'κάματα προσμένουσ', ἄτεκνος

C. ◡ ◡ ◡ |
Oed. R. III, 10.
Ἅλιον· ἐπεὶ ἄθεος ἄφιλος ὅ τι πύματον

D. _ ◡ | ◡ ◡ ◡ |
Thesm. VIII, θ 11, freilich in einem im Ganzen logaödischen Verse.
Εὖιον Εὖιον εὐοῖ ἀναχορεύων. Fälle wie dieser sind besonders wichtig, da sie am deutlichsten belegen, dass die Verkürzung, die hier erst durch eine kurze Silbe des folgenden Taktes ermöglicht wird, im entferntesten nichts mit rhythmischen Verhältnissen zu thun hat. — Mehr Beispiele wird man von Takten choreischer Form unter Logaöden finden in den folgenden Beispielen, die ich aus Pindar und Aristophanes gewählt habe.

7. Logaöden (hier unter verschiedenen Verhältnissen).

Ol. 4, 6. 24. 5, 2. 8. 9, 15. 25. 31. 63. 85. 11, 17. 45. 47. 68. 100. 13, 7. 17. 30. 37. 84. 101. 107. 14, 5. 8. Pyth. 1, 1. 94. 100. 2, 4. 35. 39. 51. 58. 8, 28. 56. 57. 93. 10, 17. 22. 11, 9. 24. 33 Nem. 2, 1. 3. 18. 3, 54. 61. 71. 4, 35. 38. 75. 79. 94. 6, 4. 29. 30. 31. 55. 75. 7, 16. 20. Isth. 6, 36. 7, 5. 68. 71. 79.
Eq. VIII, γ 1. — Nub. II, 9. III, 1. IV, 5. G. 1. — Pax. IX, α 1. — Av. VII, 1.

8. Rasche Choreen, _ω|·

Av. VIII, G. 6. — Cycl. III und IV *passim*.

Die Stellen aus Pindar habe ich, um einen Massstab für die Häufigkeit des Vorkommens zu geben, sämmtlich citirt, bis auf eine oder die andere, welche übersehen sein könnte; nur die Bruchstücke habe ich nicht berücksichtigt, und sie sind überhaupt nie zu berücksichtigen, wo es sich um feste Resultate handelt, da in ihnen, wie ich in der Einleitung bemerkte, die rhythmischen Notirungen nicht auf volle Zuverlässigkeit Anspruch machen können.

Da es nunmehr völlig evident ist, dass die verschiedensten rhythmischen Verhältnisse nicht den geringsten Einfluss üben auf die Vocalverkürzungen zur Vermeidung des Hiatus — denn sie alle verlangen sie gleichmässig —; so hat man auch die Erscheinung, dass sie nur gestattet ist, wenn eine andere Kürze daneben auftritt, auf den sprachlichen, besser lautlichen Wohlklang zurückzuführen.

Nehmen wir den Satz: ἔσται οὗτος ἡγεμών. Hier ist die an und für sich lange Silbe ται von zwei gleichfalls langen Silben umgeben (die eine ist es durch Position, die andere durch den gedehnten Vocal); es widerstrebt desshalb dem Gefühle, die ganz gleich beschaffene Silbe zu verkürzen und sie in einen künstlichen Contrast mit völlig gleich beschaffenen, in unmittelbarer Nähe stehenden Silben zu setzen. Aendern wir aber: ἔσται ἐκεῖνος ἡγεμών. Es folgt eine kurze, leicht hingleitende Silbe; verkürze ich jetzt: ἔσταῐ, so drängt sich dem Gefühle unmittelbar auf nicht der Gegensatz zu den umgebenden Längen, sondern die Gleichartigkeit mit der daneben stehenden Kürze. Es ist eine Art sprachlicher Assimilation, wie wir sie lautlich in ὁρόων und analogen Bildungen, grammatisch in der Attraction der Relativsätze u. dgl. m. kennen. Wesentlich ver-

schieden ist aber der Fall, wo eine echte Kürze vorhergeht, ebenfalls nicht. So erwächst denn auch dieses metrische Gesetz nicht aus der Theorie bestimmter Kunstschulen, sondern aus dem lebendigen Gefühle für Wohlklang im griechischen Volke.

An drei Stellen habe ich in der Eurhythmie auch ohne nebenstehende Kürzen die Vocalverkürzung im Hiatus zugelassen. Ich habe darüber folgendes zu bemerken.

Ag. IV, G. α 7 habe ich das überlieferte τοΐ ἐλπίδος stehen lassen, doch dürfte für τοι lieber μέν oder Entsprechendes zu schreiben sein. — Eum. IV, α 6 und Pers. II, γ 2 sind die Hiaten durch Hartung verschuldet; an zweiter Stelle könnte man in dem Auftreten einer Interjection den Hiatus vertheidigt finden; doch bedürfen auch diese beiden Stellen noch dringend einer mehr genügenden Emendation. Man muss freilich gerade bei Aeschylus sich öfter mit einem blossen Nothbehelfe begnügen, da hier die Kritik — welche immer ohne Kenntniss der poetischen Kunstformen an den Gegenstand hinanzutreten gezwungen war — noch ausserordentlich viel zu leisten hat.

Auch meine Conjectur Av. III, 8 möchte ich zurücknehmen, da sich, wie oben erwähnt, sonst keine Verkürzungen in Päonen bei Aristophanes finden. Freilich könnte das Fehlen auch zum Theil auf einem Zufall beruhen, und eine metrische Handhabung der Sprache, die sonst allen Arten der Poesie eigen ist, kann der gewöhnlichen Rede nicht einmal ganz fremd gewesen sein. Man würde also sagen können, dass die Erscheinung unter den Päonen der Komödie zwar selten gewesen sei, keineswegs aber unzulässig war.

Pers. VI, G. α 2 ist πολέμου nur ein Druckfehler statt πολέμων.

7. In den Fällen, wo keine Vocalverkürzung zur Vermeidung des Hiatus zulässig wäre und auch sonst, tritt die Verschleifung oder Synizese des auslautenden und anlautenden Vocales ein. Bei Homer finden wir dieselbe angewandt nach den Wörtern ἐπεί, ἦ, ἤ, δή, μή, dann in den Wortendungen η und ω; die Attiker haben sie hauptsächlich bei ἦ und μή, wenn ει, ου, α oder οι folgt, ferner häufig in der Verbindung ἐπεὶ οὐ. Il. 5, 349. ἦ οὐχ ἅλις ὅττι γυναῖκας ἀνάλκιδας ἠπεροπεύεις. Man könnte hier — wie an zahlreichen anderen Stellen — den Vocal nicht verkürzen,

da ⏑ – ⏑ ⏑ eine überschüssige Silbe im Hexameter zeigen würde. Umgekehrt wäre eine Synizese in Stellen wie Od. 1, 1 unmöglich:

ἄνδρα μοι ἔννεπε, Μοῦσα, πολύτροπον, ὃς μάλα πολλά,

da die Reihenfolge – ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ u. s. w. an erster Stelle einen Trochäus statt eines Dactylus zeigen würde. Es ist also kein Zweifel möglich, dass ἄνδρα μοϊ ἔννεπε auszusprechen sei; und so ist es denn an verhältnissmässig nicht allzu vielen Stellen auch des Hexameters zweifelhaft, wie man aufzufassen und demgemäss auszusprechen habe. Wo beide Auffassungen den Rhythmus bewahren, da entscheidet dann die Beobachtung, welche Verbindungen nie zwingen, Synizesen anzunehmen; in diesen ist dann jedesmal der auslautende Vocal, und sei er selbst ein Triphthong, zu verkürzen, wie Il. 1, 15:

χρυσέῳ ἀνὰ σκήπτρῳ, καὶ ἐλίσσετο πάντας Ἀχαιούς,

d. i. – ⏑ ⏑ | – – | –, ⏑ ⏑ ‖ – ⏑ ⏑ | – ⏑ ⏑ | – – ‖,

nicht – – | – – | –, – ‖ u. s. w.

Eine weitere Ausbildung der Verschleifung der Vocale ist ihre Verschmelzung oder Krasis, die in der attischen Mundart besonders ausgebildet ist. Theils assimilirt sich hier der auslautende Vocal oder Diphthong dem anlautenden, wie in ἄν aus εἰ ἄν, ἐάν, ebenso τἄρα aus τοὶ ἄρα; theils findet das umgekehrte Verhältniss statt, wie in κἄπειτα aus καὶ ἔπειτα, μοὐδόκει aus μοι ἐδόκει. In diesem letzteren Fall verstummt natürlich der Hauchlaut ganz oder bleibt kaum merklich; im ersteren wird man ihn hören, falls die Verbindung, wie ἄν = ἤν = ἐάν keine allzu geläufige ist. Man spreche also wie bei einer Elision in dem süddeutschen *dàlp*, d. i. *dəalp* oder was dasselbe sagt, *d' Alp*. — Die Krasis kommt bei den Attikern hauptsächlich vor nach ὦ, den Formen des Artikels und Relativums, καί, μή, ἤ, δή, ἐγώ, μοι, σοι, endlich bei οὐ in der Schwurformel μὰ τὸν Ἀπόλλω οὔ, Ar. Ran. 508, Thesm. 269 (vgl. οὐ τὼ σιὼ οὐχί Lys. 1171). Nicht in allen Fällen schreibt man zusammen, wie in ὦνήρ = ὦ ἀνήρ, ὦνδρες = ὦ ἄνδρες, ἀνήρ = ὁ ἀνήρ u. s. w. Auch längere Wörter verschmelzen die Komiker, der Sprache des gemeinen Lebens folgend, mit ἄν und ἄρα, wie δοῦναι ἄν Lys. 45, δηξομἄρ' Ach. 325 u. s. w. So findet man auch τυχἀγαθῇ = τύχῃ ἀγαθῇ, ὁσἡμέραι = ὅσαι ἡμέραι, ὀκτὼ 'βολοί und Aehnliches. Endlich gehört hierher die

sogenannte Aphäresis, namentlich das ε in ἐστί, wie in den Wendungen πολλή 'στ' ἀνάγκη, ποῦ 'στιν, ὥρα 'στίν u. s. w. Es sind dies nichts als Fälle der Vocalverschmelzung, in denen der erste Vocal das Uebergewicht erhält, und im Grunde genommen sind es häufig nichts als leere Unterscheidungen in der Schreibart, wenn dieser Synizese, jener Krasis und ein dritter Aphäresis annimmt:

μὴ ἐκφύγῃς, μὴκφύγῃς, μὴ 'κφύγῃς;
τοῦ ὁβολοῦ, τοὐβολοῦ, τοῦ 'βολοῦ.

Hier zu entscheiden und Conformität herzustellen, ist Sache der Grammatik, der wir auch die Aufzählung des vollen Materiales überlassen. Für die Kenntniss der poetischen Formen haben die Sachen auch aus dem Grunde kein Interesse, weil man durch irgend eine entsprechende Schreibweise in den Texten hinreichende Deutlichkeit erhält.

Wir wollen vielmehr aus diesen Krasen u. s. w. eine ganz andere und äusserst wichtige Thatsache zu erkennen versuchen. In § 5, 11 lernten wir Elisionen, zunächst am Schlusse von Trimetern kennen, und ebendaselbst Nr. 12 einen Hiatus zwischen zwei Versen unter Umständen, die ihn als unmöglich hätten erscheinen lassen müssen, und eine sehr zahlreiche Menge analoger Fälle werden wir in § 16 namentlich aus den lyrischen Partien der Dramatiker kennen lernen. Bei jenen Elisionen nun kamen, wie wir sahen, postpositive Wörter, δ' und τ' zu Anfang des Verses zu stehen, was ihrer Natur selbst zu widersprechen scheint. Eben so widersinnig erscheint es, wenn, wie in dem Beispiele in § 5, 13, eine Präposition am Versschlusse steht und durch eine lange Verspause mit Hiatus von der folgenden Phrase, worin das regierte Nomen enthalten ist, getrennt sind; eine Erscheinung, die wir § 16 mit vielen weiteren sicheren Beispielen belegen werden. Vollständig analog aber ist der Fall, wenn Enklitika gleich μοι, σοι, τοι mit dem folgenden Worte, zu dem sie ja, wie die Accente zeigen, nur in entfernter Beziehung stehen, während sie mit dem vorhergehenden Worte vermöge der eigentlichen Accentsetzung fast zu einem einzigen Worte verbunden sind, dennoch vermöge der Krasis auf das innigste zu einer Einheit zusammenschmelzen. Man schrieb z. B. οὗτός μοι ἔδωκε, καί μοι ἔδωκε, weil man μοι gleichsam nur als einen Anhang von οὗτος oder καί fühlte, nicht viel anders als wie

in der Verbindung δόμονδε das δε nicht mehr als selbständiges Wort erschien. Wie konnte man nun zu Verbindungen wie οὗτός μοὔδωκε, καί μοὔδωκε gelangen, in welchen umgekehrt μοι mit dem folgenden Worte sogar lautlich verschmolzen ist? Der Wohlklang, das Gefühl für eine schöne Form erlangte das Uebergewicht über Accent und Pause. Und ganz dasselbe findet auch schon statt, wenn zur Vermeidung des Hiatus die auslautenden Vocale verkürzt oder elidirt werden, ein Fall, der ausserordentlich häufig ist, ferner, wenn trotz der Interpunction die Consonanten übergezogen werden und anlautende Doppelconsonanten Position machen, worüber § 5 gesprochen ist. Doch in allen diesen Fällen könnte man das alte Stichwort von der „dichterischen Freiheit" sich in Kraft denken; hier, in den erwähnten Krasen dagegen, haben wir es mit der Sprache des gemeinen Lebens zu thun, und es ist äusserst wichtig, dass wir so zu erkennen vermögen, dass auch diese die Gesetze des Wohlklanges vorwalten liess selbst da, wo durch die schablonirte Accentsetzung der Grammatiker die Verhältnisse für uns verdunkelt sind.

Wir sehen also aus diesen concreten Fällen: Es ist nicht gegen den Geist der griech. Sprache, die Enklitika mit dem Folgenden unter Umständen näher in der Aussprache zu verbinden, als mit dem Vorhergehenden; und so erklärt sich ganz einfach das Vorkommen derselben zu Anfang lyrischer Verse.

Für τς sind bereits Beispiele sogar aus dem Sophokleïschen Dialoge in § 5, 12 angeführt, welche gar keine Missdeutung zulassen. Andere zahlreiche sichere Beispiele, und zwar verschiedener Enklitika, lernen wir in Buch II kennen. Wie also in der Sprache des gemeinen Lebens bereits der blosse lautliche Wohlklang ein verändertes Aneinanderrücken der Worte bewirkte, so konnte mit um so grösserem Rechte die Sprache der Poesie dem Rhythmus den Vorrang einräumen und die Entscheidung übergeben in diesen Verhältnissen. Auch dürfen wir in der Prosa, namentlich in der wohlausgebildeten und dem rhythmischen Wohlklange nachstrebenden ganz gleiche Verhältnisse erwarten, für welche nur die positiven Beweise sich nicht so unmittelbar und von selbst aufdrängen. Ich bin fest überzeugt und glaube mancherlei Beweise bereits in Händen zu haben, dass man auch in der ungebundenen Rede, namentlich

wenn man von Isokrates ausgeht und demnächst die anderen Redner zu Rathe zieht, zu im Ganzen sicheren Schlüssen über die rhythmischen Läufe der griechischen Rede und über ihre Modulation gelangen kann. Nur muss man auch hier von den Thatsachen ausgehen und die alten Grammatiker mit grösster Vorsicht zu Rathe ziehen.

8. Ein Hiatus kann überhaupt nur gefühlt werden, wenn die betreffenden Wörter sehr nahe in der Aussprache zusammengerückt werden, so dass eine kaum merkliche Pause zwischen ihnen vorhanden ist. Dass so die Griechen ihre Verse vortrugen, dies geht hervor aus allen Erscheinungen, welche in diesem und dem vorhergehenden Paragraphen besprochen wurden, und wird noch weiter bewiesen werden in denjenigen Abschnitten, welche das Verhältniss der eigentlich metrischen Kategorien zu den rhythmischen darlegen. Der Grieche trug seine Gedichte rein rhythmisch vor, auch die stärksten Längen anhaltend, aber den Interpunctionen so gut wie keine Rechnung tragend. Die idealen Kunstnormen beherrschten den Stoff, freilich solche Normen, die unmittelbar gefühlt und verstanden werden, denn die classische Poesie ist in jeder Beziehung eine geborne, keine gemachte bei den Griechen; die Schulen der Rhetoren und Grammatiker haben erst später eingewirkt. Und machen wir es bei einem musikalischen Vortrage nicht ebenso? Wer will und wer kann hier alle Interpunctionen festhalten und wohl gar die Fragebetonung und die des Ausrufes mitten in der Musik zu getreuem Ausdrucke bringen, ohne die letztere wesentlich zu beeinträchtigen und sich dem deklamatorischen Vortrage zu nähern? Freilich, unsere Melodien hängen mit dem Texte fast nicht zusammen, wenigstens nicht organisch, so dass man recht gut den letzteren declamiren kann, und gewöhnlich muss, ohne den rhythmischen Figurationen der musikalischen Composition Rechnung zu tragen. Bei den Griechen war es aber ganz anders. Nicht nur sind die rhythmischen Unterschiede ihrer Compositionen schlagend, so dass man vermöge derselben den Chorgesang von der Monodie, die Epode von dem Marschliede u. s. w. unterscheiden kann, selbst mit Sicherheit die Arten der Tänze zu erkennen und unterscheiden vermag: sondern, es sind selbst auf rein metrischem (sprachlichen, lautlichen) Wege die Hauptgenera bestimmbar. Ich meine keine nutzlosen Angaben, wie die

gewöhnlichen: „Homer dagegen nimmt sich noch die Freiheit“ ..., „In der epischen Poesie machen diese Verbindungen gewöhnlich Position, seltener bereits bei Pindar, noch seltener im attischen Dialoge“ . . ; solche Registrirungen tragen zu einer wissenschaftlichen Erkenntniss so gut wie nichts bei. Es gilt, den Gebrauch der Dichter verschiedener Epochen und Gattungen aus der Natur der Sprache als von selbst hervorgegangen nachzuweisen und die zerstreuten Erscheinungen gleichsam als Zweige desselben Stammes zu erkennen.

Denken wir also daran, dass erst der rein musikalische Vortrag, für das feine Ohr der Griechen noch mehr als für das unsere, die enge Verbindung der Wörter und desshalb auch die Entfernung der hierdurch hervorgerufenen Hiaten durch die so eben besprochenen Mittel der Elision, Vocalverkürzung, Synizesis und Krasis erforderte: so muss sich uns nothwendig die Vorstellung aufdrängen, dass in Gedichten, die für den declamatorischen, höchstens für den recitativen Vortrag bestimmt waren, diese mehr dem vollendeten musikalischen Wohlklange dienbaren Praktiken auch weniger in Gebrauch und nicht in dem Grade nothwendig waren. Der Declamirende und so auch der nur halb musikalisch Vortragende, wird weniger von der Gewalt der Rhythmen beherrscht, als der Singende; desshalb kann er auch eher die Interpunctionen beobachten, ja selbst das, was sonst die längere Note bewirkt, durch deutliche Pausen am Schlusse von Wörtern auch innerhalb des Verses bemerkbar machen. Der singende Ton ruht möglichst auf dem Vocal und vermeidet, so weit es irgend geht, consonantische Härten; daher denn zog der griechische Sänger consequent über το—ναν—δρα u. s. w., und es wurde also τὸν in der Verbindung τὸν ἄνδρα eine Kürze. Es ist selbstverständlich, dass er sich hierin dem Gebrauche der Umgangssprache anschloss; wie ja einer der Hauptzwecke meiner Metrik der ist, den engen Zusammenhang der dichterischen Sprache mit der des Lebens nachzuweisen: aber jene konnte in diesem Punkte unmöglich mit unwandelbarer Consequenz verfahren; sie hätte dadurch ihre ganze Klarheit eingebüsst. Man sprach im gemeinen Leben eben so gut τὸν ἄνδρα, als τονάνδρα, je nach dem augenblicklichen Gefühle, dem Flusse der Rede, und bei anderen Gelegenheiten je nach dem Vorhandensein oder dem Mangel einer Interpunction. Die musikalische, also besonders die melische Poesie

führte so consequent wie irgend möglich natürlich diejenige Art des schwankenden Gebrauches ein, die dem Wohllklange die höchste Rechnung trug. In ihrer höchsten Ausbildung konnte sie desshalb nur da wirkliche Pausen hinter den Wörtern zulassen, wo ein bedeutsamer rhythmissher Abschnitt zu Ende war, also am Schluss des Verses und höchstens, und hier nur in sehr beschränktem Grade an dem des rhythmischen Satzes (κῶλον); und so finden wir es in der That in der chorischen und kommatischen Poesie. Auf einer früheren Stufe nur konnte sie etwa auch einer starken Interpunction Rechnung tragen. Dagegen durfte die declamatorische und recitative Poesie sich viel mehr an den Gebrauch des gemeinen Lebens halten. Und gerade so finden wir es in der uns überlieferten classischen Literatur. Gehen wir zu den concreten Regeln über!

I. Bei Homer (und ebenso ist es in den metrisch ganz gleichstehenden Hesiodeïschen Dichtungen, was hier ein für alle Mal erwähnt sei) können die Wörter noch mit hinreichenden Pausen am Schlusse gesprochen werden, so dass Hiatus zwischen ihnen stattfinden darf und sowohl der kurze auslautende Vocal vor anlautendem Vocale bleiben, als auch der lange seine Quantität bewahren kann.

Il. 1, 24. ἀλλ' οὐκ Ἀτρεΐδῃ Ἀγαμέμνονι ϝήνδανε ϑυμῷ.
ib. 30. ἡμετέρῳ ἐνὶ ϝοίκῳ, ἐν Ἄργεϊ, τηλόϑι πάτρης.
ib. 565. ἀλλ' ἀέκουσα κάϑησο, ἐμῷ δ' ἐπιπείϑεο μύϑῳ.
ib. 2, 218. κυρτώ, ἐπὶ στῆϑος συνοχωκότε· αὐτὰρ ὕπερϑεν —

Diese Fälle sind aber doch bei weitem seltener als jene, wo die ordnungsmässigen Elisionen u. s. w. eintreten. Dass auch hier die Interpunctionen keinen wesentlichen Einfluss üben, ist ein Beweis dafür, dass die Norm des Wohllautes die höchste war; genug, dass die Härten entfernt waren, indem im Allgemeinen der Wohllaut entschied; wenn aber einzelne Wörter voller ausklangen, so störte das den nicht rein musikalischen Vortrag keineswegs. Genau derselbe sprachliche Grund liegt vor für Quantitirungen wie βέλος ἐχεπευκές, worüber § 5, 3 gesprochen ist. Und dieses mehr getrennt sprechen der Wörter ist, wie dort richtig bemerkt, gerade für die epische Ruhe, den epischen Ernst passend und obendrein für das dactylische Mass.

In den choreïschen Trimetern und Tetrametern der nachhomerischen Poesie werden dagegen die Wörter eben so eng zusammengesprochen, wie in der melischen Poesie und die Hiaten sind desshalb (mit den unten zu erwähnenden für jede Gattung der Poesie geltenden Ausnahmen) nicht zulässig.

Denn dass eine Poesie declamatorisch oder recitativ ist, ist noch kein zwingender Grund, dass sie sich einer solchen Praxis entschlage, deren consequente Durchführung für sie zwar nicht nothwendig ist, doch den rhythmischen Wohlklang wesentlich erhöht. Und es ist hierfür noch ein anderer, innerer Grund vorhanden. Der Tetrameter hatte einen wesentlich musikalischen Vortrag im Allgemeinen; wo er ihn aber nicht hatte, wie etwa in den Erzeugnissen der Jambographen, da ist er doch immer gleich dem Trimeter in jenem choreïschen Metrum, das durch seine Lebendigkeit sich ganz besonders vor dem dactylischen auszeichnet. So auch ist der Inhalt der in choreïschem Masse verfassten Dichtungen ein erregterer, indem hier statt der ruhigen epischen Darstellung der Dactylen der oft so lebhafte Dialog oder der herbe Spott auftritt. Die logische Schärfe aber konnte nicht wesentlich leiden, indem man ja bei starker und zwingender Interpunction das rhythmische Ideal in *praxi* verlassen konnte, wie auch wir unter den gleichen Umständen zu thun pflegen, übrigens aber die Gesten der Vortragenden einen reichen Ersatz gewährten.

Das spätere Epos, wie namentlich das des Nonnos, so pflegt man zu sagen, hat die grösste Regelmässigkeit in der metrischen Behandlung der Sprache eingeführt im Verhältniss zu dem älteren, an dessen Spitze Homer steht. Solche Aussprüche entbehren des Sinns oder kommen auf Verdrehung der Thatsachen hinaus oder legen falsche Begriffe in die Worte. Homer vielmehr ist der vollkommen regelmässige. Die Natur ist in allem die „Regel", auch für die Kunst. Ein Bildhauer, der einem Menschen das Antlitz eines Löwen gibt, mag, wenn er z. B. einen Helden sinnbildlich darstellen will, von einer ganz klugen Idee ausgehen; aber seine Statur eines Kriegers ist nicht nach den Regeln der wahren Kunst gemacht, die nichts absolut Fremdes in die Gegenstände legen darf. Eben so folgt der epische Dichter, der dem Inhalte, dem Rhythmus, dem Ethos seiner Sache gemäss auch die Sprache wählt,

lediglich der Natur, und seine Formen sind desshalb die wahrhaft regelmässigen. Wer aber in einem aus 48 Büchern bestehenden langathmigen Epos die Sprache des lebendigen Dialoges auch nur annähernd wiedergeben zu müssen glaubt, der entfernt sich eben so sehr von der Regel, als derjenige welcher, ohne eine komische Wirkung zu beabsichtigen, einen Kutscher oder einen Schusterjungen einen Monolog in Aeschyleischem Pathos und in Aeschyleischer Sprache halten lässt. Nonnos also und der ganze Tross der Alexandriner sind die wahrhaft Unregelmässigen, indem sie künstliche gelernte Principien dort anzuwenden versuchen, wohin sie nicht gehören. So steht es also mit der Vermeidung des Hiatus bei den späteren Epikern! Für ihre todte und fruchtlose Auffassung zeugt überhaupt die ganze Art, wie sie sich die Hauptsachen der Homerischen Sprache aneignen; so die Zulassung bestimmter Formeln, die bei Homer ein Digamma hatten und folglich ohne Hiatus waren, hier aber trotz der sonstigen Opposition gegen den Hiatus ihn haben, wie εὖ εἰδώς Nonn. Di. 1, 8 für das Homerische εὖ ϝειδώς. — Wir würden uns, hätten wir von den Griechen nichts überliefert erhalten, als jene scheinbar so regelmässigen alexandrinischen Dichter (zu denen ich auch die späteren nebst den Römern rechne) vergeblich bemühen, die Regeln zu finden, sowohl die rhythmischen, als die eigentlich metrischen, da man wo keine tieferen Ursachen vorhanden sind (und diese fehlen in Schöpfungen der Willkühr und knechtischer Nachahmung stets), auch keine finden kann.

II. Die Sprache der Elegiker steht der homerischen noch sehr nahe und ihre Dichtungsart ist eine Art von Mittelstufe zwischen der epischen und der echten melischen. Der ruhigere Vortrag also liess die Wörter noch mehr gesondert erscheinen, als in der attischen Poesie; und hieraus ergibt sich von selbst die Regel:

Bei den Elegikern ist der Hiatus noch zulässig, eben so die Länge einer vocalschwachen Silbe mit auslautendem Vocal, wenn das folgende Wort mit einem Vocale beginnt; doch sind beide Erscheinungen viel seltener als bei Homer und treten am liebsten in der Cäsur — also bei einer rhythmischen Pause — auf.

Es finden sich bei den älteren Elegikern, die hier nur in Betracht kommen, folgende Belege:

Tyrtaeus.

ἁ φιλοχρηματία Σπάρταν ὀλεῖ, ἄλλο δὲ οὐδέν.

Mimnernus.

ἔνθ' ἐπέβη ἑτέρων ὀχέων Ὑπερίονος υἱός.

Solon.

οὐδὲ μάκαρ οὐδεὶς πέλεται βροτός, ἀλλὰ πονηροὶ ...
πολλοὶ γὰρ πλουτεῦσι κακοί, ἀγαθοὶ δὲ πένονται.
πέμψῃ τισομένην, ἄλλοτε ἄλλος ἔχει.
χρήματα δ' ἀνθρώπων ἄλλοτε ἄλλος ἔχει.

Theognis.

ἆ δειλὴ πενίη, τί ἐμοῖς ἐπικειμένη ὠμοῖς ...
αὐτὰρ ἐγὼν ὀλίγης παρὰ σεῦ οὐ τυγχάνω αἰδοῦς.
καὶ βραδὺς εὔβουλος | εἷλεν ταχὺν ἄνδρα διώκων.
οὔ ποτε δουλείη κεφαλὴ ἰθεῖα πέφυκεν.
ἡδύ τί μοι ἐδόκει καὶ καλὸν εἶμεν ὕδωρ.
μήτι θεοὺς ἐπίορκον ἐπόμνυθι· οὐ γὰρ ἀνεκτόν.
λήσομαι ἀρχόμενος | οὐδ' ἀποπαυόμενος.
οὔτε τι γὰρ νήφω, | οὔτε λίην μεθύω.
τερπόμενοι κιθάρῃ καὶ ἐρατῇ θαλίῃ.
τούτων οὐδέν τοι | ἄλλ' ἔπι τερπνότερον.
τὸν δ' αὐτοῦ Fίδιον | οὐδὲν ἐπιστρέφεται.
μή ποτ' ἐπ' ἀπρήκτοισι νόον ἔχε, μηδὲ μενοίνα.

III. Die chorische Poesie von Pindar an und die gesammte attische Poesie widerstrebt dem Hiatus durchaus (ausser bei bestimmten Wörtern, worüber unten); höchstens, und hier sehr selten, ist er in der Cäsur gestattet, bei Pindar auch vor einer Interpunction.

Bei Pindar ist mit Bestimmtheit nur eine Stelle nachweisbar, Ol. 1, 100:

ὕπατον ἔρχεται παντὶ βροτῷ. ἐμὲ δὲ στεφανῶσαι ...

Die übrigen 5 Stellen, die vor einer sorgfältigen Textkritik bestehen, gehören, obgleich theils die Interpunction, theils die Cäsur bei vieren derselben mitzuwirken scheinen, in eine andere Kategorie, welche in Nr. 9 unseres Paragraphen zur Sprache kommt.

Der kurze Vocal jedoch verschwindet in der Cäsur durch Elision, nur der lange bleibt und bewahrt seine Länge.

Da, wie wir bald sehen werden, bei vielen Wörtern, die scharf ausgestossen werden und eine Pause vor oder hinter sich beanspruchen, und bei anderen aus anderen Ursachen der Hiatus ganz unverfänglich ist, so wäre kein Grund abzusehen, wesshalb er nicht da ebenfalls zulässig sein sollte, wo eine rhythmische Pause gerade nicht unbedingt nothwendig, jedoch sehr passend ist. Die Seltenheit desselben darf freilich auch nicht Wunder nehmen. Wir betrachten die einzelnen Stellen genauer.

Oed. C. VI lauten die vier ersten Verse der Strophe:

Ὅστις τοῦ πλέονος μέρους | χρῄζει, τοῦ μετρίου παρείς,
ζώειν, σκαιοσύναν φυλάσ | σων ἐν ἐμοὶ κατάδηλος ἔσται.
ἐπεὶ πολλὰ μὲν αἱ μακραῖ | ἀμέραι κατέθεντο δὴ
λύπας ἐγγυτέρω, τὰ τέρ | ποντα δ' οὐκ ἂν ἴδοις ὅπου.

Man braucht durchaus nicht auf die rhythmischen Kategorien des Perioden- und Strophenbaues näher einzugehen, um sich zu überzeugen, dass 4 in allem Wesentlichen gleich gebaute Verse vorliegen. Da nun zwei hiervon (V. 2 und 4) nicht die Notirung der beiden Sätze als selbständige Verse zulassen, weil ihr Vordersatz mitten in einem Worte schliesst, so sind auch die anderen beiden als einheitliche Ganze zu betrachten.

Andr. VI, 17 unter Dochmien:

ἀπόδος, ὦ φλῃ, | ἀπόδος, ἀνταίαν ...

Die Entwickelung der ganzen Composition, welche Mon. § 11, 3—5 ausführlich besprochen ist, lässt nicht den geringsten Zweifel darüber aufkommen, dass hier ein Dochmischer Dimeter, keine zwei Monometer vorliegen. Uebrigens vergleiche man Vers 29, wo innerhalb desselben Dochmius ein ähnlicher Hiatus vorkommt ohne Interjectionen oder Imperative: ὀλεῖ ὀλεῖ με, τᾷδ' | οὐκέτ' ἐνοικήσω.

Herc. fur. V, β 10:

ἧκετ' εὐγαθεῖ κελάδῳ | ἐμὰν πόλιν, ἐμὰ τείχη.

Auch hier ist der Gang und die Entwickelung der Composition ein ganz unzweideutiger.

Cho. V, γ 3 habe ich an einer äusserst corrupt überlieferten Stelle hergestellt:

ὑμνήσομεν· πόλει τάδ' εὖ· | ἐμὸν ἐμὸν δ' ἀέξεται.

Es ist wenigstens ersichtlich, dass dieser Hiatus durchaus wissenschaftlich berechtigt und durch ähnliche Stellen vertheidigt ist. Die Byzantiner freilich, welche nur auf unverstandene Aeusserlichkeiten sich festbissen, mochten an solchen Stellen Anstoss nehmen, und hieraus erklären sich wohl manche der durch sie veranlassten Textentstellungen.

Endlich ist in einem Falle in der attischen Poesie auch die Bewahrung der Silbenlänge durch Nichtüberziehen des Consonanten nachweisbar. Doch hier genügte auch die Cäsur noch nicht — die eher bei dem Hiatus ausreichen konnte, an den man mehr wegen seiner häufigen Unabweisbarkeit gewöhnt war —: es musste noch Wechsel der vortragenden Personen hinzutreten. Man sollte in diesem Falle eigentlich immer erwarten, dass der Consonant nicht übergezogen würde, doch musste man durch die Art des Vortrages (kaum merkliche Articulation des Consonanten) sich anderweitig zu helfen. Die Stelle ist: Phil. V, K. α 5, wo jonische Takte herrschen:

Χ̄. τόδε γὰρ νοῦ κράτιστον. | Φ̄. ἀπό νύν με λείπετ' ἤδη.

IV. In jeder Gattung der griechischen Poesie endlich war der Hiatus zulässig 1) bei Interjectionen, 2) bei lebhaft auffordernden Imperativen und Wörtern, die als Ausruf gebraucht werden überhaupt, 3) bei jedem Wort, das eine starke Emphase hat, welche durch seine Wiederholung bewiesen wird.

Diese Thatsachen erklären sich ganz von selbst und bedürfen keiner weiteren Erläuterung. Ich citire einen grösseren Theil von Stellen aus den lyrischen Partien der Dramatiker, um einen klaren Ueberblick über die sprachlichen Verhältnisse zu geben. Wie die Sachen rhythmisch stehen, dies wird man leicht in den Schemen der vorhergegangenen Bände der Kunstformen auffinden.

Aeschylus.

ἰὼ ἰώ Ag. II, β 7. V, ς 1 und G. ς 1. VII, Sy. α 1. δ 1. ς 1. — Cho. III, ζ 9.

ὀτ̄ ἰδοῦ ἰδού· ἄπεχε τᾶς βοός Ag. V, G. ε 1.

ἰή̄ ἰή Ag. VII, β 5.

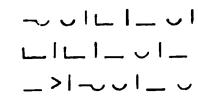
ἰὼ γᾶ γᾶ̄, εἶπε μ' ἐδέξω Ag. VII, Sy. η 1.

αἰαῖ̄ αἰαῖ Cho. VII, σ 1.

ὦ Δίκᾱ, ὦ θρόνοι τ' Ἐρινύων Eum. IV, β 4.
ἴθι ἴκου Pers. IV, γ 1.
ὅδ' ἐγῶ, αἰαῖ, αἰακτός Pers. VII, α 1.
ἰὴ ἰή, ἰὼ ἰώ Pers. VII, δ 3.
πεπλήγμεθ' οἵ, αἵδε δαίμονος τύχαι Pers. VII, G. δ 1.
ὁρῶ ὁρῶ Pers. VII, G. ε 4. — ἐλελεῦ ἐλελεῦ Prom. 877.

Sept. III, β 6—8 ist im Anschluss an die Ueberlieferung zu lesen:

Τὰς δὲ κεχειρωμένας ἄγεσθαι
ἔ ἔ, νέας τε καὶ παλαιὰς
Ἱππηδὸν πλοκάμων, περιρρηγνυμένων φαρέων.



Dann ist eine Stelle mit Personenwechsel bemerkenswerth, Sept. IX, Pro. 4.

Ā. ἴτω δάκρυᾰ. Ī. ἴτω γόος.

Sophokles.

ἀλλ' ἄνᾰ ἐξ ἑδράνων (ἄνα ist Imperativ) Aj. I, Ep. 1.
ἰὼ ἰώ Aj. V, α 1 und G. α 1. — Trach. II, 16.
ὤμοι ἐμῶν νόστων Aj. IV, α 10. G. α 10.
ὁρᾷ ὁρᾷ Oed. C. VII, α 5.
ἔα, ἰδού Oed. C. VII, β 1.
Ἀιδωνεῦ Ἀιδωνεῦ ib. VIII, 2.
αἰαῖ φεῦ. ἔστιν, ἔστι νῷν δή.. Oed. C. IX, 1.
φεῦ φεῦ, ὦ πόνοι Ant. VIII, β 6.
ἐγὼ γάρ σ' ἐγᾧ ἔκανον, ὦ μέλεος ib. δ 3.
ἴτω ἴτω ib. γ 1.
ἴδε ἴδ', ὦ φίλα γύναι Trach. II, 17. — εὐοῖ εὐοῖ ib. 13.
ἥπταί μου, τοτοτοῖ, | ἥδ' αὖθ' ἕρπει. etc. Trach. VIII, γ 1.
ἴθι ἴθι μοι παιών. Phil. IV, α 6.

Euripides.

ἰδοῦ ἰδού, ἥδ' ἐκ δόμων δὴ καὶ πόσις πορεύεται. Alc. II, G. 8.
ἴτε Βάκχαι, ἴτε Βάκχαι. Bacch. I, α 6. Ep. 19.
ὦ ναῦται, ἰὼ ναῦται Hel. VII, 7.
ὦ ἔμβα ἔμβα κατακλαίουσα (⏑ – ⏑ – | – ⏑ | – ⏑ | – ⏑ | – ∧ ‖)
El. I, α 2.

ναὶ οὕτως Or. I, α 5.

ἔτεκες, ὦ γᾶ, ἔτεκές ποτε ⏑ ⏑ > | ⊔ | — ⏑ ⏑ | — ⏑ ⏑ || Phoen. VI, Ep. 1.

Und so an zahlreichen andern Stellen bei Euripides.

Aristophanes.

ὦ παῖ, ἔξελθ' u. s. w., unter Anapästen, Nub. VII, 11.

ἰαιβοῖ αἰβοῖ Vesp. XIII, 11. — ἰὴ ἰεῦ ib. 8.

ὦ εἶα εἶα εἶα u. s. w. Pax IV, 3—5.

ἀλαλαλαὶ ἰή u. s. w. Lys. IX, 12—15.

ἴτω ἴτω, ἴτω δὲ Πυθιὰς βοά zur Nachahmung des Vogelgezwitschers, Av. IX, 7.

ἴτω ἴτω τις (Aufforderung). Lys. V, 6.

Die Beibehaltung der Quantität in den letzterwähnten Fällen ist natürlich durchaus nicht nothwendig, wie manche Stellen beweisen, z. B. Soph. El. V, Ep. 9 ὦ φίλαϊ, ἔκλυον.

9. Die vorhin aufgezählten Fälle zeigten eigentlich nur dort das Zusammentreffen zweier Vocale im Ausgange und im Anfange eines Wortes, wo durch eine stark absetzende kraftvolle Aussprache (so bei Ausrufen), oder durch eine rhythmische Pause (in der Cäsur), oder überhaupt durch die mehr getrennte Aussprache der Wörter (in dem jonischen Dialekte der epischen und elegischen Dichter) der Hiatus thatsächlich verschwunden war und nur für uns in der geschrieben vorliegenden Sprache existirt. Aber es gab auch Fälle, wo ein wirklicher Hiatus schlechterdings nicht zu vermeiden war, eben so wenig zwischen zweien Wörtern, als im Innern derselben. Der Fall tritt zunächst einige Mal bei Eigennamen ein in Pindars Gedichten, nämlich

Ol. 3, 30. ἀντιθεῖσ' Ὀρθωσίᾳ ἔγραψεν ἱράν.

Nem. 6, 24. Σωκλείδᾳ, ὃς ὑπέρτατος.

25. Ἀγησιμάχῳ υἱέων γένετο.

Isthm. 1, 16. ἢ Καστορείῳ ἢ Ϝιολάοι' ἐναρμόξαι νυν ὕμνῳ.

Doch liegt auch hier noch ein natürlicher Grund nicht ganz fern; Eigennamen spricht man, da sie nicht zu dem gewöhnlichen Sprachmaterial gehören, überhaupt etwas getrennter und selbständiger als andere Wörter, weil man sonst zu wenig verständlich sein würde. Folglich ist auch hier noch kein voller Hiatus vorhanden.

Zweitens aber, einige einsilbige Wörter gestatten überhaupt nie oder doch nur in vereinzelten Fällen Krasis oder Synizesis, da hierdurch zu viele sprachliche Unklarheiten entstehen würden; desshalb findet man in allen Gattungen der Poesie den Hiatus bei ihnen zugelassen, so namentlich bei τί und ἦ; ferner kommen einzelne Fälle des Hiatus mit dem fast nie elidirbaren auslautenden ι und υ vor, so namentlich in der Sprache der Komiker bei ὅτι und περί. περί erleidet nur in der äolischen Poesie und bei Pindar, der einzelne Eigenthümlichkeiten dieser Mundart hat, Elision.

Dies ist das äusserst beschränkte Gebiet des Hiatus im vollen Sinne des Wortes in der lyrischen und attischen Poesie. Unter den folgenden Belegen befinden sich einzelne mit Wörtern, die den Hiatus fast nur ausnahmsweise zulassen.

Soph. Phil. 100. τί οὖν μ' ἄνωγες ἄλλο πλὴν ψευδῆ λέγειν;
Archil. φίλτερ' ἠπείρου γέννηται, τοῖσι δ' ἡδὺ ἦ ὄρος.
Pind. Isthm. 6, 11. ἦ Σπαρτᾶν ἀκαμαντολογχᾶν; | ἦ ὅτε καρτερᾶς Ἄδραστον ἐξ ἁλαλᾶς.
Soph. El. I, β 4. οἷα Χρυσόθεμις ζώει καὶ Ἰφιάνασσα.
Oed. R. II, G. β 8. τῷ ἀπ' ἐμᾶς φρενὸς οὔποτ' ὀφλήσει κακίαν.
Ant. VI, β 2. ἀκταὶ Βοσπόριαι, ἵν' ὁ Θρῃκῶν ἄξενος.
Phoen. X, 24. τίς ἄρ' ὄρνις ἢ δρυὸς ἢ ἐλάτας.
Herc. fur. VIII, 15. Χ. εὖδει; Α. ναί, εὖδει.
Ar. Ach. IV, 1. Ἡράκλεις, τουτὶ τί ἐστι;
ib. V, 1. τί οὖν οὐ λέγεις..;
Lys. XII, 1. φλαῦρον εἰπεῖν οὐδὲ ἕν.

Angesichts solcher Stellen nun, die leicht um weitere Citate vermehrt werden können, kann man nicht in Abrede stellen, dass in der Sprache Alles seine Grenzen hat, und dass auch ein verfeinertes Gefühl für Wohlklang dort an lautlichen Verbindungen, die sonst für unangenehm gelten, keinen Anstoss mehr nehmen kann, wo der Sinn durch Tilgung dieser Härten allzu sehr verdunkelt würde.

Eine Stelle möge hier noch berichtigt werden. Tro. IV, Str. und Gstr. 3 ist nämlich zu quantitiren: ἆεισον ἐν δακρύοις. πεύκᾳ ἐν οὐρείᾳ.

§ 7. Abweichungen scheinbar aus rhythmischem Zwang.

1. Während das α *privativum* sonst auch bei Homer eine entschiedene Kürze ist, finden wir es in Wörtern wie ἀϑάνατος und ἀκάματος, wo auf dasselbe zwei andere kurze Silben folgen, ausnahmlos als Länge gebraucht, und so geschieht es auch mit anderen Kürzen, die unter denselben Verhältnissen vorkommen. Natürlich erkannten die alten Grammatiker hierin einen Zwang, der durch das dactylische Versmass auf den Dichter ausgeübt wurde: wollte er die betreffenden Wörter überhaupt seinen Versen anpassen, so musste er ihnen eine veränderte Quantität nach eigenem Ermessen geben, eine Quantität also, die mit ihrer sonstigen Aussprache in Widerspruch stand. Man erfand auch einen eigenen Kunstausdruck für dieses Zustutzen der Wörter für den dactylischen Hexameter, nämlich man nannte das angenommene Verfahren: δακτυλίζειν τὸν τρίβραχυν. Bei dieser Anschauung blieb man auch in neuerer Zeit stehen, und so sagt z. B. *Westphal* (Allgemeine Metrik, S. 305 sq.) ganz unbefangen: ‚Viele mit 3 oder 4 Kürzen beginnende Wörter vermögen sich in keiner Weise dem epischen Verse zu fügen; der Epiker kann sie nur dadurch dem dactylischen Rhythmus unterwerfen, dass er bei 3 anlautenden sprachlichen Kürzen der ersten, oder bei 4 anlautenden Kürzen der zweiten die Geltung der den Ictus tragenden Länge gibt. . . . Dem nämlichen der Prosodie widerstrebenden Rhythmus“ (man hat bekanntlich bei W. unter Prosodie die Quantität zu verstehen) „werden auch Wörter wie ὅϝιες ἦσαν Od. ι 425 .... unterworfen, obgleich hier durch andere Wortstellung ein Einklang zwischen Rhythmus und Prosodie zu erreichen gewesen wäre.“

Also nicht einmal durch die letztere Bemerkung konnte man zu der Einsicht gelangen, dass die dem grossen Dichter zugeschriebene Willkür eine willkürlich, oder vielmehr aus Mangel an Verständniss, ersonnene ist! Ein Dichter, der die Sprache misshandelt, nur um Verse zustande zu bringen, ist kein Dichter, am allerwenigsten ein grosser und für alle Zeiten nachahmungswerther. Freilich haben die Grammatiker und dann namentlich römische

Theoretiker wie Horatius über das ganze Wesen der Dichtkunst die widersinnigsten Ansichten verbreitet, indem sie überall die *inventio* und die Theorie an die Spitze stellen, während der wahre Dichter, aus dem Leben schöpfend von künstlicher Speculation himmelweit entfernt ist. Auch einen Demosthenes hat nicht die Rhetorenschule zum grossen Redner gebildet, sondern das angeborne Talent und sodann die Volksversammlung, und man kann hinzufügen, die schmerzhaften Erfahrungen seiner frühen Jugend, die ihn bewegten, in jener Kunst die eigene Rettung zu suchen. Die *licentia poetica* also ist auch auf diesem Gebiete eine Fabel. Homer hat die Sprache des Lebens freilich nicht wie eine eiserne, unabänderliche Nothwendigkeit hingenommen; er hat sie, wie jeder grosse Dichter umgestaltet, aber in keiner Beziehung entstellt, sondern vielmehr veredelt. Jene willkürliche Anwendung der Kürze statt einer Länge aber, nur zu dem Zwecke, den gewünschten Rhythmus zu erhalten, wäre die aller-entschiedenste Entstellung gewesen.

Vielmehr, hätten sich in der lebendigen Sprache wirklich so viele widerstrebende Wörter und Verbindungen gefunden, so hätte der dactylische Rhythmus sich gar nicht in der Form ausprägen können, welche er im Epos angenommen hat. Denn was stand doch eigentlich entgegen, Takte aus vier Kürzen zuzulassen. Diese sind bei weitem nicht so flüchtig, wie uns es erscheinen möchte; man denke nur an einen langsamen und gemessenen Vortrag überhaupt! Die so feierlichen Hymnen Pindars in dorischem Masse, die gewiss nichts Flüchtiges und gleichsam Trippelndes an sich haben, sind doch nicht ganz ohne jene Proceleusmatici, nur dass sie bei ihrem äusserst sparsamen Auftreten nicht durch alle Strophen gehen, sondern meist die eine Doppelkürze durch eine Länge vertreten wird, (– ⏑ ⏑), wie Isthm. III, 3, wo 9 mal die Taktform – ⏑ ⏑ und nur in einer Strophe die Form ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ auftritt. Eben so sparsam hätte ja die Zulassung des sogenannten Proceleusmaticus in der epischen Poesie bemessen werden können, und diese hätte durchaus nichts von ihrem allgemeinen Charakter eingebüsst. Denn eine wirkliche und lebenskräftige Poesie, die im Stande sein will auf die Nation zu wirken, wie es die homerische in einer so ausserordentlichen Weise vermocht hat, muss sich auf das engste an die wirkliche Sprache anschliessen, und wie viel

mehr, wenn ihre Schöpfungen jahrhundertelang ganz oder ausschliesslich nur durch mündliche Ueberlieferung fortgepflanzt werden sollen!

Wie die Sprache beschaffen ist, darnach richtet sich mit Naturnothwendigkeit die Form der Dichtkunst. Man folge in deutschen Uebersetzungen scheinbar noch so genau den metrischen Schemen der griechischen Originale, und man wird doch nun und nimmer im Stande sein, auf diese künstliche Weise auch wirklich die beabsichtigten Rhythmen zu erzeugen. Auch wenn man die Schemen zur Hand sich auf das redlichste bemüht, man wird doch nie den deutschen Silben und Sätzen den erwünschten Klang zu geben im Stande sein; oder man muss eben die griechischen Rhythmen gar nicht verstanden haben, um sich dieser angenehmen Selbsttäuschung hingeben zu können. Eine wahrhaft mustergültige und classische Poesie kann nichts anderes thun, als dass sie die Sprache so nimmt, wie sie ist. Wo der Gebrauch ein schwankender ist, da kann sie sich nach einer bestimmten Richtung entscheiden, und sie wird sich für das Edlere und Schönere und den Rhythmen am besten Entsprechende entscheiden; oder auch sie behält die ganze Mannigfaltigkeit der Formen zur Verfügung, nicht der Bequemlichkeit wegen, sondern um nicht in eine abschreckende Eintönigkeit zu verfallen; endlich setzt sie bestimmte Grenzen fest, wo die Unterschiede fast unmerklich in einander übergingen. Dies geschieht z. B. in Silben, die keineswegs gerade eine schwankende, d. h. bald lange, bald kurze Quantität besassen (obgleich auch dieser Fall vorkommt), sondern die eine gewisse Mitte zwischen den hervorragenden Längen und den unzweideutigen Kürzen halten: der Dichter gibt diesen Silben einen ganz bestimmten Werth, je als Länge oder als Kürze, so dass die feineren, dem Wohlklange und Rhythmus keineswegs dienenden Unterschiede aufhören. Es gibt keine langen Silben und keine kurzen Silben von verschiedener Dauer in der rhythmischen Composition, sondern jede einmal als lang geltende Silbe kann alle diejenigen Notenwerthe annehmen, welche für diese Kategorie zulässig sind. Ist auf diese Weise eine Dichtersprache auf idealen Grundsätzen erbaut und dennoch ohne Zwang der Sprache des Lebens nachgebildet: dann vermag sie auch wieder mächtig in das Leben zurückzuwirken, und es wird auch die nachgeborne Prosa immer mehr an dieser Norm theilnehmen.

Dagegen verfällt eine Poesie, die trotz der Sprache bildet und formt, schon von den Zeitgenossen übersehen oder missachtet, bald der allgemeinen Vergessenheit.

Wir wollen nun versuchen, die sprachlichen Gründe jener scheinbaren Licenzen zu erkennen, müssen aber, der Leichtigkeit der Darstellung wegen, zuerst über die scheinbar willkürlichen Quantitirungen am Schluss der Wörter sprechen, die man viel weniger zu beachten pflegt als jene in den ersten Wortsilben.

2. Wir erkennen aus einer Verbindung wie: „der starke Mann", dass die Nominativ-Endung —*e* der Adjective eine Kürze ist, so entschieden, wie sie immer nur vorkommen kann in der schweren und gewichtigen Sprache des Germanen. Eben so macht uns der Satz: „Der Mann ist stark" es klar, dass die Copula „ist" nicht nur mit einem sehr schwachen Ictus gesprochen zu werden pflegt, sondern auch trotz des auslautenden Doppelconsonanten wegen der Flüchtigkeit des Vocals und der Leichtigkeit, mit der jener articulirt wird, für uns eine ganz entschiedene Kürze ist. Aber bilden wir nun „der stärkere Mann", so fühlen wir sogleich, dass nun jenes *e* mehr Nachdruck, mehr Länge und Dehnung hat; denn wir intoniren das Wort: ⏑ ⏑ ⏑, genauer, wie einen kyklischen Dactylus, so dass die zweite Kürze entschieden grössere Dehnung hat, als die erste, ⏑ ⏑. Erweitern wir noch mehr: „Der kräftigere", eigentlich und „der Regel nach" ⏑ ⏑ ⏑ ⏑. Hier erhält das Schluss-*e*, da es von der Hauptictus-Silbe schon weit entfernt ist, ganz natürlich einen noch stärkeren Nebendruck, so dass annähernd die rhythmische Grösse ⏑ ⏑ ⏑ ⏑, die also einen Choriambus bilden könnte, entstanden ist. Ganz eben so aber verhält es sich auch, wenn mehrere einander folgende Kürzen nicht ein und dasselbe Wort bilden: wir werden immer ganz von selbst dazu neigen, eine derselben stärker zu intoniren und so zu verlängern, z. B. „Der Starke ist der Sieger", wo das Wort „ist" schon ziemlich die Natur einer Länge angenommen hat. Wohin der Nebenictus fällt, wenn mehr wie drei Kürzen einander folgen, namentlich wenn dieses verschiedene Wörter sind, das hängt von verschiedenen, bei uns namentlich von logischen Verhältnissen ab, auf die hier nicht näher eingegangen werden kann; auch bei drei Kürzen, die namentlich nicht zu demselben Worte gehören, kommt neben der Intonirung ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ auch die andere, ⏑ ⏑ ⏑ ⏑, vor.

Nun lausche man einmal, ob diese Praxis nicht auch in anderen modernen Sprachen vorkomme; sie wird ganz unabweislich von den Regeln des Wohlklanges, die keiner Sprache ganz fehlen, gefordert. Es ist geradezu unmöglich, dass es bei den Griechen anders war. Wenn also bei dem Worte δειδιότα der Hauptictus auf die lange Silbe δει fallen musste (und der Ictus ist ja etwas ganz anderes, als der Accent), so ist von vornherein zu erwarten, dass ein Nebenictus entweder auf die vorletzte Silbe -ó- oder die Schlusssilbe -τα fiel; das letztere ist aber nicht nur nach dem deutschen Analogon („kräftigere") das Wahrscheinlichere, sondern auch an und für sich das Angemessene, da eine Sprache, welcher kurze Silben so geläufig waren, wie der griechischen, auch über eine verhältnissmässig grössere Reihe derselben leicht hinwegeilen konnte. Dass dadurch jene Schlusssilbe zu einer wirklichen Länge wurde, dürfte nicht behauptet werden; aber sie näherte sich einer solchen in dem Grade an, dass sie eher ihr gleich stand, als einer wirklichen Kürze. Folglich musste sie in der Poesie, die nur mit bestimmten Grössen operiren konnte, auch als Länge behandelt werden. Hierdurch erhalten Stellen wie die folgenden im Homer unmittelbar ihre genügende Erklärung. Der Fall, wo die Kürzen zum Theil verschiedene Wörter sind, ist oben auch bereits berücksichtigt und erläutert worden.

Il. 1, 45. τόξ' ὤμοισιν ἔχων, ἀμφηρεφέᾱ τε φαρέτραν.
2, 781. γαῖα δ' ὑπεστενάχιζε Διῑ ὡς τερπικεραύνῳ.
5, 576. ἔνθα Πυλαιμενέᾱ Ϝελέτην ἀτάλαντον Ἄρηι.
7, 353. ἔλπομαι ἐκτελέεσθαι, ἵνᾱ μὴ ῥέξομεν ὧδε.
425. ἀλλ' ὕδατῐ νίζοντες ἄπο βρότον αἱματόεντα.
8, 389. ἐς δ' ὄχεα φλόγεᾱ ποσὶ βήσετο, λάζετο δ' ἔγχος.
556. φαίνετ' ἀριπρεπέᾱ, ὅτε τ' ἔπλετο νήνεμος αἰθήρ.
11, 378. ἐν γαίῃ κατέπηκτο. ὁ δᾱ̔ μάλα Ϝηδὺ γελάσσας.
14, 444. Ἠνοπίδην, ἣν ἄρᾱ νύμφη τέκε νηὶς ἀμύμων.
19, 400. Ξάνθε τε καὶ Βαλίε, τηλεκλυτὰ τέκνα Ποδάργης.
20, 255. πόλλ' ἐτεά τε καὶ οὐκί· χόλος δέ τε καὶ τὰ κελεύει.
21, 474. νηπύτιε, τί νυ τόξον ἔχεις ἀνεμώλιον αὔτως.
23, 240. εὖ διαγνώσκοντες· ἀριφραδέᾱ δὲ τέτυκται.
602. Ἀντίλοχε, νῦν μέν τοι ἐγὼν ὑποϜείξομαι αὐτός.
22, 303. πρόφρονες εἰρύατο· νῦν αὖτέ με μοῖρα κιχάνει.

24, 7. ἠδ' ὁπόσᾱ τολύπευσε σὺν αὐτῷ καὶ πάϑεν ἄλγη.
420. οὐδέ ποϑι μιαρός· σὺν δ' ἕλκεα πάντα μέμυκεν.
Od. 3, 41. χρυσείῳ δέπαϊ· δειδισκόμενος δὲ προσηύδα.
230. Τηλέμαχε, ποῖόν σε Ϝέπος φύγεν ἕρκος ὀδόντων;
327. λίσσεσϑαι δέ μιν αὐτός, ἵνᾱ νημερτὲς ἐνίσπῃ.
4, 685. ὕστατα καὶ πύματᾱ νῦν ἐνϑάδε δειπνήσειεν.
9, 366. Οὖτις ἐμοιγ' ὄνομᾱ· Οὖτιν δέ με κικλήσκουσιν.
6, 151. Ἀρτέμιδι σε ἔγωγε, Διὸς κούρῃ μεγάλοιο.
10, 520. τὸ τρίτον αὖϑ' ὕδατι· ἐπὶ δ' ἅλφιτα λευκὰ παλύνειν.
42. οἵκαδε νισσόμεϑᾱ κενεᾶς σὺν χεῖρας ἔχοντες.
141. ναύλοχον ἐς λιμένᾱ, καί τις ϑεὸς ὑγεμόνευεν.
353. πορφύρεᾱ καϑύπερϑ', ὑπένερϑε δὲ λῖϑ' ὑπέβαλλεν.
11, 530. δάκρυ' ὀμορξάμενον· ὁ δέ με μάλα πόλλ' ἰκέτευεν.
12, 396. ὀπταλέᾱ τε καὶ ὠμά· βοϜῶν δ' ὡς γίγνετο φωνή.
14, 343. Ϝρωγαλέᾱ, τὰ καὶ αὐτὸς ἐν ὀφϑαλμ οἷσιν ὄρηαι.
18, 77. δειδιότᾱ· σάρκες δὲ περιτρομέοντο μέλεσσιν.
21, 219. οὐλήν, τήν ποτέ μᾱ σῦς ἤλασε λευκῷ ὀδόντι.
23, 225. νῦν δ', ἐπεὶ ἤδη σήματ' ἀριφραδέᾱ κατέλεξας.

3. Dass bei den Griechen die Quantitätsunterschiede viel stärker hervortraten, als in unserer Sprache, ist oft erwähnt worden. Dass die Längen ganz im allgemeinen die doppelte Dauer der Kürzen haben, dies ist eine Eigenthümlichkeit, die wir zwar den Regeln der Metrik glauben, aber schwer in ihrem vollen Werthe, ihrer vollen Bedeutung fassen und erkennen. Recitiren wir Hexameter, so recitiren wir sie den Logaöden gleich, ohne dieses zu ahnen. Bei uns sind demnach alle Dactylen kyklisch. Um aber die metrischen Erscheinungen wirklich auch innerlich begreifen zu können, ist es absolut nothwendig, dass man sich zunächst an einen musikalischen Vortrag der Hexameter gewöhnt, auf dass man das eigentliche Ethos der Dactylen kennen und fühlen lerne. Man schlage sich also den Takt und sehe darauf, dass auf jede Länge zwei Schläge fallen, auf jede Kürze nur einer. Auf diese Weise wird man zugleich die langen Silben von den kurzen wie durch einen Naturinstinct unterscheiden lernen und die grosse Kluft begreifen, welche in der griechischen Sprache zwischen beiden vorhanden ist. Wer aber diese ernste und anhaltende Uebung scheut, wer es nicht dahin bringt, nach langer verstandesmässiger Sorgfalt bis zu einem

wirklichen und feinfühlenden Instincte vorzudringen, der wird, während er griechische Metrik zu studiren denkt, immerfort und ohne es zu wissen, in deutscher Auffassung befangen sein und eigentlich nichts als eine künstliche Uebersetzung der griechischen Metrik in die deutsche vor sich haben.

Ich wende mich an jene, welche sich den Begriff der griechischen Silbenlänge innerlich zu eigen gemacht haben. Diese werden erkennen, wenn sie Wörter wie „Heimaten, hochmüthig, Drangsale" und ähnliche mehr nach griechischer Weise, also mit guter Anhaltung der Längen aussprechen, dass man eher geneigt ist, der Silbencombination den Werth von ⏑ – –, als den von ⏑ – ⏑ zu geben; denn der Schluss – ⏑ hat dieselbe Dauer als der andere, ⏑ ⏑ ⏑, und so macht sich dieselbe Neigung Bahn, auch hier die letzte Kürze wieder hervorzuheben. Man übe sich einmal, die Längen wirklich zu unterscheiden: da auf der ersten derselben der kräftige Hauptictus liegt, so wird man immer dazu neigen, nachdem nun eine ictusschwache Länge gefolgt ist, die darauf folgende Kürze wieder hervorzuheben, so dass sie fast als eine gut intonirte Länge wieder erscheint. So ist auch in der That für die deutsche Poesie keine Quantitirung schlechter, als diese: Heimaten, hochmüthig, Drangsale; und mit Recht macht E. Brücke in seiner interessanten und lehrreichen Schrift „Die physiologischen Grundlagen der neuhochdeutschen Verskünst" (Wien 1871) irgendwo darauf aufmerksam, dass nur das eine wahre und vollständige Kürze sei, welche ohne Zwang als solche in einem Dactylus gebraucht werden könne. Der deutsche Dichter desshalb, der die zahlreichen Wörter von der Quantität ⏑ – ⏑ nicht entbehren kann, kann dieselben auf keine andere Weise dem Masse der Verse anpassen, als, indem er entweder der dritten Silbe einen zweiten rhythmischen Hauptictus gibt und sie so zur Länge erhebt, wobei dann die mittlere zu einer rhythmischen Kürze („irrationalen Länge") wird, oder, indem er umgekehrt der mittleren Silbe statt des Nebenictus einen Hauptictus verleiht, wobei die erste Silbe gleich der dritten zur Kürze hinabsinkt. Für beide Arten des Gebrauches kann man leicht bei unseren classischen Dichtern zahlreiche Belege finden. Schiller, im Don Carlos, Act II, Auftr. 15, liefert Beispiele beider Arten kurz hinter einander:

Ich kenne diese Aúfwallúng. Sie war
Verirrung lobenswürdiger Gefühle.
Die Kõnigin gehörte dir, war dir
Geraubt von dem Monarchen — doch bis jetzt
Misstraútest du bescheiden deinen Rechten.

Dass die Wörter „Aúfwàllung" und „misstraùtest" eines wie das andere entschieden in unsere Kategorie gehõren, ist evident.

Auch Homer hat Wörter von der Quantität _ _ ⏑ auf beide Arten angewandt. Am genauesten entspricht es den Grundsätzen der quantitirenden Poesie, wenn der Ictus in solchen Wörtern auf die zweite Silbe gelegt wird; dadurch wird die erste zur Arsis (dem leichten Takttheile) eines Dactylus, bewahrt aber gleich der schliessenden Kürze die ihr eigene Quantität: ... _ | ⏑ ⏑ .... Diese Praxis ist bei Homer durchaus die überwiegende, und man braucht nicht lange zu blättern, um reichlich Belege zu finden.

Il. 1, 41. ταύρων ἠδ' αἰγῶν, τόδε μοι κρῆηνον ἐϝέλδωρ.

ib. 52. βάλλ' · αἰεὶ δὲ πυραὶ νεκύων καίοντο θαμειαί.

57. οἱ δ' ἐπεὶ οὖν ἤγερθεν ὁμηγερεές τ' ἐγένοντο.

79. Ἀργείων κρατέει καὶ ϝοι πείθονται Ἀχαιοί.

Aber auch die entgegengesetzte Art der Quantitirung, welche, wie wir sahen, ebenfalls den natürlichen Verhältnissen nahe steht, ist nicht ausgeschlossen. Die Wörter erhalten dann diesen rhythmischen Werth: .. _ | ⏑ _ |. Folgende Stellen beweisen es.

Il. 1, 283. λίσσομ' Ἀχιλλῆϊ μεθέμεν χόλον, ὃς μέγα πᾶσιν.

5, 827. μήτε σύγ' Ἄρηϊ τόγε δείδιθι μήτε τιν' ἄλλον.

Od. 6, 248. παρ' δ' ἄρ' Ὀδυσσῆϊ ἔθεσαν βρῶσίν τε πόσιν τε.

Od. 1, 40. ἐκ γὰρ Ὀρέσταο τίσις ἔσσεται Ἀτρείδαο.

8, 224. οὔθ' Ἡρακλῆϊ οὔτ' Εὐρύτῳ Οἰχαλιῆϊ.

10, 321. Κίρκῃ ἐπήϊξᾶ ὥστε κτάμεναι μενεαίνων.

13, 213. Ζεὺς σφέας τίσαιτο ἱκετήσιος, ὅστε καὶ ἄλλους.

Man vergleiche noch in folgender Nummer die Beispiele aus Il. 3, 155 und 5, 359 mit κασίγνητε.

Man hat bei diesen im Rhythmus verlängerten eigentlich kurzen Endsilben, die in den Beispielen unserer und der vorhergehenden Nummer vorkommen, allerlei gedacht und geschrieben von der ursprünglichen Natur derselben, die von Homer noch zuweilen aus

der älteren Sprache gerettet sein solle u. s. w. Aber wenn auch das ι des Dativs ursprünglich lang gewesen ist, so zeigt doch das ganz bestimmte rhythmische Verhältniss, in welchem es nur als Länge vorkommt, dass der Grund dieser Verlängerung auch nur ein rhythmischer sein könne, und auf dieselbe Ueberzeugung leiten die eben so rücksichtslos als Längen gebrauchten anderweitigen Kürzen, wie in unseren Beispielen z. B. auch δέ̄, τίσαιτο̄, das ε des Vocativs u. s. w. Und was will es denn eigentlich sagen, dass vorzugsweise das α des *Neutr. plur.*, das α des *Acc. sing.* und das ι des *Dat. sing.* verlängert gebraucht werden? Nichts Anderes, als dass gerade diese Ausgänge am häufigsten die Silbencombinationen ⏑ ⏑ ⏑ und ⏑ ⏑ ⏑ erzeugen, welche dann in der entsprechenden Weise dem Rhythmus, und zwar keineswegs gegen die Natur der Verhältnisse, angepasst werden müssen. Man mache sich dies etwa an dem Worte ἑτεός (welches in einem Beispiele der vorigen Nummer vorkommt) klar. In welchen anderen Casus entsteht die Silbencombination ⏑ ⏑ ⏑, als im Nominativ, Accusativ und Vocativ der Mehrzahl? Die Formen ἑτεός und ἑτεόν können, der homerischen Wortarticulation entsprechend, stets, auch bei folgendem Vocale als ‥ ⏑ ⏑ | ⏑ ‥ gebraucht werden, wie wir § 5 gesehen haben. Für die Formen ἑτεή, ἑτεοῦ, ἑτεῷ u. s. w. liegt sogar der Zwang dieser Quantitirung vor, es sei denn, dass das folgende Wort mit einem Vocale beginne; und bei den Formen ἑτεῆς, ἑτεῶν, ἑτεοῖς u. s. w. ist nicht einmal auf irgend eine Weise um diese Quantitirung hinwegzukommen. Und doch nimmt auch Westphal noch wiederholt Beziehung auf jene Phantasien und weiss aus den *quaestiones metricae* von Hoffmann als Beiträge zur Wissenschaft der Metrik nichts besseres zu citiren als Referate, wie oft gewisse Vocale gedehnt erscheinen u. dgl.!

Es dürfte kaum irgend eine Wissenschaft so viele und schlagende Beispiele einer gedankenlosen Gelehrsamkeit geben, als die Metrik. Ich will ein vollständig unserem Falle analoges Beispiel geben, welches zeigen kann, bis zu welcher Blindheit und Verfinsterung man bei einem verkehrt angefangenen Studium gelangen kann, gerade je mehr man bei der Arbeit schwitzt und keucht. Wir lesen in der Vorrede zur Ausgabe des Babrius von Schneidewin (S. VI):

„*Etenim Lachmannus in quibusdam severior fuit, veluti cum anapaestum in ceteris sedibus praeter primum pedem non feren-*

dum ratus ubique expulit. Deinde eam legem non perspexerat, quae est Th. Fixii et H. L. Ahrentis sagacitate animadversa, ut penultima versus syllaba accentum habeat: quae regula non violatur nisi pronominibus ἡμεῖς et ὑμεῖς. . . . . Postremo non curavit Lachmannus, quod alii perspexerunt, Babrium in extremo versu anxie refugere syllabas non natura longas, maxime eas, quae in brevem cadunt vocalem. Quanquam haec quidem regula non potuit ubique observari."

Bei dem geistreichen und so verdienstvollen Schneidewin können wir es zwar erklärlich finden, wenn er das als grosse Entdeckungen preist, was aufzufinden doch wahrlich keines Scharfsinnes, nicht einmal vieler Mühe bedurfte; denn Schneidewin, dessen Leistungen für das Verständniss namentlich der griechischen Dichter ewig unvergesslich bleiben werden, war kein Metriker. Dass aber Lachmann, welcher dem Gegenstand die vollste Aufmerksamkeit zuwandte, nicht im Stande war, eine Erscheinung zu bemerken, welche etwa 1500 Verse hindurch fast ununterbrochen, in jeder Zeile, hervortrat, dies muss wahrhaft in Erstaunen setzen. Doch wollen wir lieber darin einen Fingerzeig erblicken (und um diesen war es mir zu thun), wie fruchtlos alle sogenannten metrischen Studien sind, die von doctrinären Grundsätzen ausgehend, nicht aus den Thatsachen die Belehrung schöpfen wollen. Wenn aber Ahrens und Fix jenen Accentsatz entdeckt haben, so tritt dieses leichte Verdienst gewaltig hinter ihren sonstigen Leistungen zurück.

Aber nun das zweite Gesetz. Babrius hat sich die Regel gemacht, dass die Schlusssilbe des Verses möglichst einen von Natur langen Vocal enthalten müsse? Was ist die Veranlassung zu diesem Gesetz? Ist nicht diese Schlusssilbe rhythmisch eine Kürze im Choliamben?

Wesshalb also da es erstreben, gerade an dieser Stelle eine metrische Länge auftreten zu lassen? Aber wie einfach und klar ist der Grund dafür, dass fast immer hier eine von Natur lange Silbe auftreten muss! Der Dichter kann sie mit bestem Willen in den meisten Fällen nicht beseitigen. Denn sobald man — einer Eigenthümlichkeit der lebendigen Sprache folgend —, als vorletzte Silbe solche mit dem Sprachaccente wählt, wird auch fast immer die letzte Silbe eine Länge sein müssen. Wir machen uns dieses an

zwei Wörtern, einem Nomen und einem Verbum, klar. ἄνθρωπος und εἰλῆφα wären vortreffliche Choliambenschlüsse trotz der Kürze der letzten Silbe (man kann fast sagen: gerade wegen ihrer Kürze); aber diese Wörter passen nicht für eine Epoche der Sprache, die einen so gewichtigen Ictus, wie er in dem „umgeknickten" Takte (ἀνακλώμενος, ἀνάκλασις) herrscht, mit dem sprachlichen Accente verbindet. Die letztere Forderung aber erfüllen Formen wie ἀνθρώπου, ἀνθρώπῳ, ἀνθρώπων, ἀνθρώποις, εἰλήφει u. s. w. — und nun sind zugleich die Schlusssilben „Naturlängen" geworden! Ist es also nöthig, noch weitere Worte zu verlieren über den Grund für das Auftreten langer Vocale in den Schlusssilben der Choliamben bei Babrius, oder muss auch das alleroffenbarste und sich von selbst verstehende erst in die Formel eines gelehrten Gesetzes gebracht werden?

Ganz ebenso steht es mit den grammatischen Alterthümlichkeiten, die man bei Homer in Fällen wie den obigen hat erschliessen wollen, mit der auf Grund jener Stellen erschlossenen Classificirung der Vocale u. s. w. Man suchte nach einem Walde und sah ihn nicht vor lauter Bäumen.

Rhythmischer Zwang aber existirte für jene Wörter mit der Quantität ⏑ ⏑ ⏑ und — — ⏑ für Homer nicht im Geringsten. Den ersteren konnte er durch einen Doppelconsonanten, womit das folgende Wort anlautete, sehr leicht die nöthige Stütze geben und hat es auch gewöhnlich gethan; ausserdem konnten häufig Synizesen oder Elisionen den nöthigen Wandel schaffen. Wie die Wörter der zweiten Art noch leichter zu behandeln waren, haben wir oben bereits gesehen. Gegen jene Annahmen von Archaismen aber entscheidet allein schon die Wahrnehmung, dass jenes ι des Dativs u. s. w. sonst immer bei Homer kurz ist, nur in zwei ganz bestimmten Verhältnissen als Länge gebraucht wird, und hier keinen Vorzug vor beliebigen anderen kurzen Vocalen hat.

4. Die Vorsilbe *ge-* ist in der deutschen Sprache eine so entschiedene Kürze, wie sie nur irgend vorkommen kann. Gesetzt aber, wir vermöchten Participien zu bilden, wie *„ge-erlangt, ge-begraben"*: dann würde man sicher dazu neigen, dieser Silbe mehr Gewicht und Ton und folglich eine grössere Länge zu geben. — In dem Worte „unänderlich" ist *un-* so kurz wie möglich; in „ùnabänderlich" hat dieselbe Silbe einen Nebenaccent erhalten und

ist dadurch auch deutlich an Dauer gewachsen. — In dem Worte „Benedict" sprechen wir die beiden ersten Silben kurz; dagegen wird Be- fast zu einer entschiedenen Länge in dem davon abgeleiteten aber anders betonten „Bènedictíner." Und hier eilen wir gerade über die Silbe *-dic-*, die freilich auch einen Consonanten, der nun zur folgenden Silbe anlautet, eingebüsst hat, am flüchtigsten hinweg. Man sieht, dass diese Hervorhebung und Verlängerung einer das Wort anfangenden Kürze, im Falle die ictusstärkste Silbe, die zugleich die längste ist, weiter abrückt, vollständig jener Quantitirung parallel läuft, welche in Nr. 2 besprochen wurde. Auch hier macht es keinen wesentlichen Unterschied, wenn mehrere Wörter unter denselben Verhältnissen der Quantität und Betonung auftreten. Wir sprechen: „in Mágdeburg", aber fast schon „in Berlín", jedenfalls „in der Gewissheit."

Auch Homer also steht der Natur nicht fern, wenn er Wörter, die mit 3 Kürzen anlauten, oder selbst ähnliche Phrasen, als Dactylen behandelt. Zahlreich sind die Beispiele mit ἄθανατος; für die anderen Wörter gebe ich aus Homer und Hesiod einige Belege.

Il. 5, 4. δαΐέ Fοἱ ἐκ κόρυθός τε καὶ ἀσπίδος ἄκάματον πῦρ.
ib. 359. φίλε κασίγνητε, κόμισαί τέ με δός τέ μοι ἵππους.
763. λυγρῶς πεπλήγυῖα μάχης ἐξ ἀποδίωμαι.
2, 337. ὤ πόποι, ἦ δὴ παισὶν ἐFοικότες ἀγοράασθε.
3, 155. φίλε κασίγνητε, θάνατόν νύ τοι ὄρκι' ἔταμνον.
12, 26. σῦνεχές, ὄφρα κε θᾶσσον ἁλίπλοα τείχεα θείη.
14, 46. μὴ πρὶν πὰρ νηῶν προτὶ Fίλιον ἀπονέεσθαι.
16, 174. υἱὸς Σπερχειοῖο, διϊπετέος ποταμοῖο.
21, 352. τὰ περὶ καλὰ ῥέεθρα ἅλις ποταμοῖο πεφύκει.
Od. 2, 195. μητέρ' ἐὴν ἐς πατρὸς ἀνώγετο ἀπονέεσθαι.
4, 119. Ζεφυρίη πνείουσα τὰ μὲν φύει, ἄλλα δὲ πέσσει.
11, 414. οἵ ῥά τ' ἐν ἀφνειοῦ ἀνδρὸς μέγα δῦναμένοιο.
12, 423. ἐπίτονος βέβληto, βοὸς ῥινοῖο τετευχώς.
13, 223. παναπάλῳ, οἷοί τε Fανάκτων παῖδες ἔασιν.
16, 4. Τηλέμαχον δὲ περίσσεινον κύνες ὑλακόμωροι.
19, 113. τίκτῃ δ' ἔμπεδα μῆλα, θάλασσα δὲ πᾶρέχῃ ἰχθῦς.
24, 7. τρίζουσαι ποτέονται, ἐπεί κέ τις ἀποπέσῃσιν.
Hes. Theog. 636. σῦνεχέως ἐμάχοντο δέκα πλείους ἐνιαυτούς.
Op. 20. ἦτε καὶ ἀπάλαμόν περ ἔμως ἐπὶ Fέργον ἐγείρει.

Scut. 229. Περσεὺς Δᾱναΐδης ἐτιταίνετο. ταὶ δὲ μετ' αὐτόν.
310. οἱ μὲν ἄῤ ϝἴδιον δὴ ἔχον πόνον, οὐδέ ποτέ σφιν.
Theog. 76. ἐννέα Θῡγατέρες μεγάλου Διὸς ἐκγεγαυῖαι.

5. Wie die Combination ⏑ ⏑ ⏑ zu Anfang des Wortes oder der Phrasse, die rhythmisch als ‒ ⏑ ⏑ behandelt wird (Nr. 4) in gewisser Weise ein Gegenstück der Combination ⏑ ⏑ ⏑ am Schluss der Wörter, die als ⏑ ⏑ ‒ behandelt wird ist (Nr. 2), dennoch aber beide Rhythmisirungen in gleicher Weise sich auf die lebendige Sprache und die Natur selbst stützen: so haben wir hier die Combination ⏑ ‒ ‒ zu besprechen, die rhythmisch als ⏑ ‒ | ⏑ erscheint und so ein Gegenstück zu der unter Nr. 3 besprochenen Combination ‒ ‒ ⏑, rhythmisch ebenfalls ⏑ ‒ | ⏑ bildet. Auch hier hat der Dichter nicht willkürlich gestaltet; doch sind in den vorhergehenden Theilen des Paragraphen bereits Fingerzeige genug für die unzweifelhafte Natur der vorliegenden Erscheinungen gegeben worden. Wir gehen also sogleich zu Beispielen über.

Il. 11, 497. δᾱΐζων ἵππους τε καὶ ἀνέρας. οὐδέ πω Ἕκτωρ.
22, 379. ἐπειδὴ τόνδ' ἄνδρα θεοὶ δαμάσασθαι ἔδωκαν.
23, 2. ἐπειδὴ νῆάς τε καὶ Ἑλλήσποντον ἵκοντο.
Od. 8, 452. ἐπειδὴ λίπε δῶμα Καλυψοῦς ἠυκόμοιο.
21, 25. ἐπειδὴ Διὸς υἱὸν ἀφίκετο καρτερόθυμον.
24, 482. ἐπειδὴ μνηστῆρας ἐτίσατο δῖος Ὀδυσσεύς.

Es versteht sich von selbst, dass man in Beispielen wie diesen auf die wunderbarsten Ursachen verfiel, mit denen man die Erscheinung erklären wollte. Flink waren die alten Metriker wie immer zur Hand mit der beliebten (vollständig sinnlosen) Substitutionstheorie, nach der Alles für Alles stehen konnte; und natürlich sind hier immer noch genug gedankenlose Nachbeter ihrer Phrasen vorhanden. Also, es stand hier ein Jambus statt eines Dactylus; der Vers erhielt einen eigenen Namen und hiess nun ἑξάμετρος ἀκέφαλος. Neuere dachten an die ersten Spuren der sogenannten äolischen Basis; eine Annahme, die wenigstens nicht ohne Sinn ist. Aber man dachte nicht daran, dass es einen inneren Grund haben müsse, wenn gerade die Silbencombination ⏑ ‒ ‒ gleich der anderen ‒ ‒ ⏑ am Schluss der Wörter, in dieser Stelle einzig und allein zu stehen kam. Warum konnte nicht lieber die Combination ‒ ⏑ ‒ am Anfang des Verses zu ⏑ ‒ | ⏑ umgeschaffen wer-

den? Der Trochäus statt des Jambus in der „Basis" lag doch viel näher! Andere suchten sich durch eine Schreibart wie ἐππειδὴ zu helfen; aber diese lässt sich etymologisch nicht rechtfertigen; und die übrigen Wörter, wie δαΐζων u. s. w., welche unsere Nummer und Nr. 3 aufzeigt, hätten immer neue und durch nichts zu rechtfertigende Umgestaltungen erdulden müssen. Endlich glaubten diejenigen, die wenigstens irgend etwas sagen wollten, das Rechte zu treffen, wenn sie bei dem einen Worte (wie ἐπειδή) den Versanfang, bei dem anderen Worte wie ἀπονέεσθαι (vgl. die Beispiele in Nr. 4) dem Versausgange schuld gaben! Hätten diese sich consequent bleiben wollen, so hätten sie nach der Reihe alle Takte des Hexameters anzuklagen gehabt und als die Sünder bezeichnen müssen. Und sie bemerkten gar nicht die Falle, worin sie gerathen waren. Denn es ist nicht einmal ein Zufall, dass ἐπειδή gewöhnlich den Vers beginnt, sondern hieran ist die Bedeutung der Conjunction schuld. Westphal wenigstens bleibt seiner Methode getreu, wenn er (Allgem. Metrik, S. 306) die nicht verstandene Sache als eine Freiheit darstellt, welche die Epiker sich bisweilen nehmen.

6. Man pflegt ausserdem manche andere Wörter anzuführen, in denen Homer sich willkürliche Quantitirungen gestattet haben soll. Einige derselben würden keine Ausnahme von den obigen vier Kategorien machen, wie ἀνέφελος und ὄϝιες in folgenden beiden Versen:

Od. 6, 45. πέπταται ἀ͞νέφελος, λευκὴ δ' ἐπιδέδρομεν αἴγλη.
9, 425. ἄρσενες ὄ͞ϝιες ἦσαν ἐυτρεφέες, δασύμαλλοι.

Für das erste Wort ist jedoch die Form ἀσνέφελος, mindestens ἀ͜νέφελος erwiesen (§ 5, 7); und in dem zweiten Falle schreibt man mit grosser Wahrscheinlichkeit nach der Analogie von Wörtern wie ὁμοιος jetzt οἷες.

In anderen Fällen fusst man bei solchen Angaben auf eine entschieden zu verwerfende Schreibart. So ist am Anfange von Il. 9, 5 und 23, 195 nicht Βορέης, sondern Βορρῆς zu lesen, eine Form die der späteren attischen Βορρᾶς genau entspricht, so dass dieses Wort zu den vielen anderen zu rechnen ist, welche bei Homer eine schwankende Form haben (vgl. § 8). Ebenso ist Il. 1, 342 und 22, 5 nicht ὀλοῇσι, ὀλοή, sondern ὀλοιῇσι, ὀλοιή

zu schreiben, wie schon die alten Grammatiker erkannten und jetzt richtig in den Ausgaben hergestellt ist. Ebenso schreibt man Il. 16, 145 nicht ζυγνύμεν, sondern ζευγνῦμεν. Anders aber verhält es sich mit ὄφις in dem Verse:

Il. 12, 208. Τρῶες δ' ἐρρίγησαν, ὅπως ϝίδον αἰόλον ὄφιν.

Das Wort bildet einen Beleg dafür, dass es auch im Griechischen einzelne Wörter gab, in denen ein Vocal natürliche Länge hatte, ohne gedehnt zu sein und ohne eine consonantische Stütze zu besitzen (vgl. § 2, 4). Selbst bei auslautendem Consonanten vermag man Länge und Kürze geschärfter Vocale deutlich zu unterscheiden. Ich erwähnte Mon. S. 144 das plattdeutsche durchaus geschärfte aber sehr lange *āl* (omnes), welches man nie mit dem Worte *ăl* (jam) verwechselt. Diese eigenthümliche Länge ist, ausser bei Interjectionen, künstlich gebildeten Refrains u. dgl., so viel ich beobachtet habe, sonst nicht in der plattdeutschen Mundart vorhanden, wenigstens nicht in derjenigen Mecklenburgs: warum sollte nicht auch in einem griechischen Dialekte, dem alt-ionischen so ein vereinzelter Fall vorkommen? Und dass dies wirklich die Quantität des Wortes war und Homer nicht willkürlich gestaltete, zeigt jener Trimeter des Hipponax:

ἦν αὐτὸν ὄφις τἀντικνήμιον δάκῃ.

Aber die Verbindung ὀφ- scheint überhaupt zu einer solchen Quantitirung geneigt zu haben; dies beweist Ar. Eccl. 571 mit dem Verse:

νῦν δὴ δεῖ σε πυκνὴν φρένα καὶ φιλόσοφον ἐγείρειν,

wo Dindorf durch die Aenderung φιλόδημον dem Satze die eigentliche Spitze abgebrochen hat.

Endlich findet man noch in Commentaren und sonstwo „Irregularitäten" verzeichnet, die darin bestehen, dass ein kurzer Vocal vor Wörtern wie ἰαχή (=σϝιαχή, § 5, 10) u. dgl. m. verlängert ist. Diese Fälle sind in § 5 erledigt worden; eben daher ist Einblick zu erlangen über die scheinbar willkürliche Verlängerung von Silben im Innern der Wörter, wie διέμοιρᾶτο Od. 14, 434 (=διεσμοιρᾶτο), κατᾱριγηλά ib. 226, wo das sonst bei ριγεῖν, ρίγιον, ριγεδανός eingebüsste Digamma sich erhalten hat (καταϝριγηλά, nicht, wie einige, das dentale ρ verkennend schreiben, καταρριγηλά)

und so in anderen Wörtern. Man sollte endlich beginnen, in allen diesen Fällen, nicht bloss wo ein Digamma steht, nach den Resultaten der Wissenschaft zu schreiben: und eine Menge unangenehmer Hindernisse wären für den Leser, der zugleich geniessen will, verschwunden. Die Verdoppelung des Digamma wie in ἀποϜϜειπών, ἀποϜϜέρσῃ erklärt sich nicht so, wie man früher etwa die des λ in ἐυμμελίω begründete, sondern aus der halb vocalischen Natur desselben. Genau so, wie man im älteren Deutsch *frowe* oder *frouwe* schrieb und das letztere sprach (*ou* ist der in § 1 erwähnte plattdeutsche Diphthong, der den Uebergang von *ǫ* zu *au* bildet): gerade so sprach man zur Zeit Homers ἀπουϜειπών, d. h. ου hier noch als den ursprünglichen Diphthong. Wer sich die Aussprache Ϝ (=*w*, § 1, 9) vergegenwärtigt hat, wer die Engländer genau in ihrer Aussprache beobachten hat: für den ist diese Sache selbstverständlich. Daher im Deutschen wie im Griechischen der Uebergang von Vocalen, denen ein Ϝ (*w*) folgt, in die entsprechenden *u*-Diphthonge. Die Dänen haben noch jetzt zahlreiche Wörter (z. B. *Kjöbenhavn*, spr. *-hquwn*), in denen ihr das *w* vertretende *v* den Laut des Vocales und des Consonanten in sich vereinigt. — Noch sei ἁλόντε Il. 5, 487 erwähnt, das sich aus dem langen α von ἑάλων ganz von selbst erklärt.

7. Es entsteht nun noch die Frage, wie die epische Sprache sich zu verhalten hatte gegen Wörter mit der Silbencombination $- \smile -$, die ganz entschieden dem dactylischen Rhythmus widerstrebt? Dies ist eine Gelegenheit, bei der man sich besonders lebhaft zu vergegenwärtigen hat, dass der dactylische Hexameter keine freie Erfindung irgend eines grossen Dichters ist, sondern dass er gleichsam der alte Nationalrhythmus der Griechen war. Als Sämund die Lieder sammelte, welche jetzt die sogenannte alte Edda bilden, da fand er in diesen Volksliedern, so verschieden auch ihr Inhalt sein mochte, überall denselben Rhythmus, dieselbe Alliteration, dieselben metrischen Gesetze; und alles dieses war überhaupt ein Gemeingut des germanischen Stammes, wie unsere Germanisten nachgewiesen haben. Ein ähnliches Gemeingut der Griechen war der Hexameter, in welchem alle leitenden Vorstellungen und Gedanken ihrer alten Zeit zum getreuen Ausdruck kamen. In diesen Versen schilderten sie die Thaten ihrer Helden (Iliade, Odyssee etc.), oder erzählten von dem Ursprunge ihrer Götter (die

Theogonien) und besangen sie in feierlichen Hymnen; in eben demselben Verse wurden die Lehren der Weisheit von Munde zu Munde getragen, lernte der Landmann und der Schiffer die ihm nöthigen Klugheitsregeln (so in den zum Theil uralten Sammlungen, aus denen man die Ἔργα καὶ Ἡμέραι zusammensetzte); und der feierliche Tödtengesang (ein Beispiel bei Homer!) verschmähte dieses Mass eben so wenig, wie das feierlich ernste Hochzeitslied. Wer weiss, wie viele Jahrhunderte vor Homer schon die κλέα ἀνδρῶν in dieser Form im Männersaale der Vanakten vorgetragen wurden! Und nun denke man besonders daran, wie in jenen Zeiten die Poesie in jeder Hütte wohnte, eben so weit verbreitet und in demselben Grade alle Schichten des Volkes durchdringend, wie jetzt die Kunst zu schreiben und zu lesen. Der aus der Eigenthümlichkeit der alten Sprache erwachsene Vers konnte von vornherein nicht viele Schwierigkeiten zu überwinden finden, denn sonst hätte er überhaupt nicht eine so weite und ungehinderte Verbreitung gefunden. Was noch entgegenstand, das musste weichen: der allgemein verbreitete Rhythmus wirkte auf die Sprache zurück. Nur aus diesem Grunde konnte Homer so frei schaffen, ohne gezwungen zu sein, der Sprache Gewalt anzuthun; denn dieses geht aus allen einzelnen Thatsachen hervor für einen jeden, der einen Begriff hat von einer Sprache, welche von Grammatikern noch nicht in das Schnürleib ihrer Regeln gezwängt ist.

Wörter also mit der unabänderlichen Silbencombination $\_ \smile \_$ waren zur Zeit Homers so gut wie keine vorhanden. Dies werden wir mit vollkommenster Sicherheit erkennen, wenn wir diejenigen Fälle prüfen, in welchen Homer eine zwischen zwei Längen stehende Kürze wegen metrischen Zwanges gedehnt haben soll.

Od. 10, 36. δῶρα παρ' Αἰ͞όλου μεγαλήτορος Ἱπποτάδαο.
60. ζῆν εἰς Αἰόλου κλυτὰ δώματα· τὸν δ' ἐπίχανεν.

In allen übrigen Fällen erfährt, wie wir sehen werden, ein ι diese Dehnung; hier aber haben wir zweimal dasselbe Wort mit ō. Folglich hat die Aussprache zwischen Αἰόλου und Αἰόλλου geschwankt, und es kann nicht zweifelhaft sein, wie an unseren beiden Stellen zu schreiben ist. Das Wort ist entstanden aus Αἰόλιος, wie κωτίλλω aus κωτιλίω u. s. w., und es ist also Αἰόλος nichts als eine Verkürzung des älteren Αἰόλλος, wie sie ganz dem

Entwickelungsgange der griech. Sprache conform ist. — Nun die Fälle mit verlängertem ι.

Il. 1, 205. ἧς ὑπεροπλίῃσι τάχ' ἄν ποτε θυμὸν ὀλέσσῃ.
2, 518. υἱέες Ἰφίτου μεγαθύμου Ναυβολίδαο.
2, 731. τῶν αὖθ' ἡγείσθην Ἀσκληπιοῦ δύο παῖδε.
9, 440. νήπιον, οὔπω ἴσασθ' ὁμοίου πολέμοιο.
Dieselbe Verbindung noch 13, 358. 15, 670. 18, 242. Od. 18, 264. 24, 543.
15, 554. ἐντρέπεται φίλον ἦτορ ἀνεψιοῦ κταμένοιο.
Od. 13, 142. πρεσβύτατον καὶ ἄριστον ἀτιμίῃσιν ἰάλλειν.
14, 159. ἱστίῃ τ' Ὀδυσῆος ἀμύμονος, ἣν ἀφικάνω.

Zwei weitere Beispiele mit ἱστίῃ stehen Od. 17, 156. 19, 304.

Hierzu kommen noch ein par andere eben so geartete Beispiele. Betrachtet man die vorliegenden genauer, so erkennt man, dass nur bei den Wörtern ὑπεροπλίῃσι und ἀτιμίῃσιν möglicher Weise ein rhythmischer Zwang vorliegen könnte. Aber konnte der Dichter hier nicht eben so gut dem ι eine consonantische Natur geben, als er es bei Αἰγυπτίῃ, Αἰγυπτίας, πόλιας u. s. w. gethan hat? (Vgl. darüber § 6, 5). Zwang zu sprachlichen Ungehörigkeiten *metri caussa* lag also auch hier nicht vor; noch weniger bei den übrigen Worten, hinter denen ja nur ein mit einem Vocale anlautendes Wort zu stehen brauchte, um die Quantitirung Αἰόλοῦ, Ἀσκληπιοῦ u. s. w. mit einem auslautenden gewöhnlichen Dactylus ganz regelrecht zu machen.

Es ist vielmehr die eigenthümliche Natur des ι, über die § 1, 6 A 4) Andeutungen gegeben wurden, welche die Dehnung und Schärfung bei folgendem einfachen Consonanten oder gar Vocale nicht leicht unterscheiden lässt, welche in der Quantitirung obiger Wörter beide Möglichkeiten gewährt. Vgl. § 2, 2. Und es ist eben nur das ι, bei welchem dieses Schwanken durch die ganze griechische Literatur geht, so namentlich in der Comparativendung ίων wie in κακίων, βελτίων u. s. w. und in einer Menge vereinzelter Wörter, so ἀνία und dessen Derivata, selbst in der attischen Poesie, der tragischen, lyrischen und komischen. Es durfte deshalb *Ahrens* (Neues Rh. Museum II, S. 161 sq.) auf Grund jener mehrfach vorkommenden Genitive ὁμοιίου, ἀνεψιοῦ u. s. w. dem Homer keinen Archaism aufzwingen, einen Genitiv in *oo*, der sonst

nicht ein einziges Mal mehr vorkommt. Denn erstens ist es nicht gerechtfertigt, solche Formen aufzuzwingen, wo die Thatsachen eine viel leichtere Erklärung ermöglichen; und es ist ein richtiger Grundsatz der Kritik, dass das ganz Ungewöhnliche und Verschollene nicht hergestellt werden darf, wo die Ueberlieferung das ganz Geläufige und Mundgerechte hat. Zweitens wird sogleich eine ganz andere Erklärung bei ἱστίη u. s. w. nothwendig; und auch jener kritische Grundsatz steht fest, dass man das ganz Gleichartige nicht wegen unerweisbarer Hypothesen auf einzelnen Stellen verschieden erklären dürfe.

Wir wollen auf einem bestimmt abgegrenzten Gebiete, dem der Elegiker einen Ueberblick über die schwankende Natur des ι gewinnen.

A. Kurzes ι wird gedehnt.

Tyrt. πᾶσα δ' ἀτιμίᾱ καὶ κακότης ἕπεται.

Xenophan. καί κε προεδρίᾱην φανερὴν ἐν ἀγῶσιν ἄροιτο.
ὄφρα τυραννίᾱς ἦσαν ἄνευ στυγερῆς (oder -είης).

Theogn. ὅστε καὶ ἐξ Ἀΐδεω πολυϊδρίᾱησιν ἀνῆλθεν.
ὤ μοι ἀναλκίᾱς· ἀπὸ μὲν Κήρινθος ὄλωλεν.
ἐκ καχεταιρίᾱς κακὰ γίνεται· εὖ δὲ καὶ αὐτός.
πίστει χρήματ' ὄλεσσα, ἀπιστίᾱ δ' ἐσάωσα.

B. Langes ι wird verkürzt.

Theogn. εὐροίμην, δοίην δ' ἀντ' ἀνῐῶν ἀνῐ̆ας.
σύν σοι, Κύρνε, παθόντι κακῶς ἀνῐώμεθα πάντες.
τῶν δ' ἄλλων πάντων, Κύρν', ἀνῐηρότατον.

τοῖς δ' ἐχθροῖς ἀνῐ̆η καὶ μέγα πῆμ' ἔσομαι.
οὐδ' ἂν ἐκεῖνος ἐμοῦ τεθνηότος οὔτ' ἀνῐᾠτο.
πᾶν γὰρ ἀναγκαῖον χρῆμ' ἀνῐηρὸν ἔφυ.
ἄλλοτε τοι πάσχων ἀνῐήσεται, ἄλλοτε δ' ἕρδων.
οὐδέ τις ἀλλάξει κάκιον τοὐσθλοῦ παρεόντος.

οὐδενὸς ἀνθρώπων κακῐ̆ων δοκεῖ εἶναι ἑταῖρος.

ἄλλος ἀνὴρ κατέχει πολλὸν ἐμοῦ κακῐ̆ων.

Wenn Westphal und Andere ausserdem den Vers ἐσθλαὶ τετρᾱ́κυκλοι ἀπ' οὔδεος ὀχλίσσειας, Od. 9, 242 anführen, so hat die Kritik hier bereits das Richtige, τεσσαράκυκλοι gefunden, eine

Wortform, die für Homer durch τεσσαράβοιος eben so gut beglaubigt ist, als die andere durch τετράορος. Es kann folglich kein Zweifel bleiben, wie hier zu schreiben ist.

8. Wie der Charakter der Griechen von dem alten tiefreligiösen Ernste allmälig zu heiterer Beweglichkeit überging, bis er grösstentheils in Frivolität und Sittenlosigkeit zu Grunde ging, so änderte sich auch nach und nach ihre Poesie in Inhalt und Form. Die spätere Zeit liebte bewegtere und mannigfaltigere Rhythmen, welche wegen des Wandels in der Form der Takte die verschiedensten Silbencombinationen zweckmässig verwenden konnten, so dass man keinen Grund mehr hatte „den Tribrachys zu dactylisiren" u. s. w. Gab es ja so manche Metren, bei denen die wirkungsvollen längeren Folgen von Kürzen geradezu gesucht und in ihrem Wesen durch eine fest ausgeprägte Musik aufrecht erhalten wurden. Nur in Wörtern wie ἀϑάνατος war die homerische Quantitirung allgemein durchgedrungen. Welchen Ursachen aber sonst diese und jene Quantitirungen ihre Entstehung verdanken, das lehrt die Etymologie, nicht die Metrik, die mit den bereits vorhandenen Grössen rechnet.

Am allerwenigsten Veranlassung von der gewöhnlichen Quantität der Wörter sich zu entfernen, ist im jambischen Trimeter. Nur ungewöhnlich lange Wörter könnten widerstrebende Silbenfolgen enthalten. Von kurzen Silben könnten selbst 6 oder mehr im Nothfalle hinter einander verwandt werden (⏑ ⁝ ⏑ ⏑ ⏑ | ⏑ ⏑ ⏑ | ⏑ ⏑ ⏑ | — ⏑ . . . u. dgl.), von langen freilich nur drei; aber der Fall ist auch selten, dass in einem griechischen Worte mehr als drei derselben sich unmittelbar folgen, und hier sind dann fast immer irgend welche sprachgerechte Auswege vorhanden, so schon οἰκείοῦ vor anlautendem Vocal oder οἰκεῖου nach § 6, 4.

Trotzdem finden sich drei Beispiele einer höchst eigenthümlichen Quantitirung von Eigennamen mit der Combination — ⏑ ⏑ —.

Aesch. Sept. 488. Ἱππομέδοντος σχῆμα καὶ μέγας τύπος.
ib. 532. Παρϑενοπαῖος Ἀρκάς· ὁ δὲ τοιόσδ' ἀνὴρμέτοικος.
Soph. ap. Prisc. 1328. Ἀλφεσίβοιαν ἣν ὁ γεννήσας πατήρ.

Nun ist es zuerst auffällig, dass diese gezwungene Quantitirung, für welche sich keine Analoga in der gesammten griechischen Literatur finden, gerade bei Wörtern stattfindet, welche sonst von den

Tragikern ohne irgend welche Schwierigkeit dem Trimeter einverleibt werden, indem ein kyklischer Dactylus hergestellt wird. So lesen wir gleich im Anfange des Oedipus auf Kolonos:

Τέκνον τυφλοῦ γέροντος, Ἀντιγόνη, τίνας
χώρους ἀφίγμεθ', ἢ τίνων ἀνδρῶν πόλιν,

d. i. ⏑ ⫶ _ ⏑ | _ > | _ ⏑ | _ ⏑ ⏑ | _ ⏑ | _ ∧ ‖ u. s. w.

Die Fälle, in denen Homer scheinbar von der Quantitirung der lebendigen Rede abwich, vermochten wir auf natürliche Ursachen zurückzuführen; aber nirgends finden wir sonst ein Beispiel, dass, während eine Länge als rhythmische Kürze verwandt wird, die unmittelbar darauf folgende Kürze als echte Länge behandelt wird. Eine stärkere Abweichung von den Gesetzen der Quantität ist gar nicht denkbar, und eine Sprache, die sich in der Poesie eine so grosse Willkür gestatten könnte, müsste bereits die Unterschiede der Quantität so gut wie eingebüsst haben. Auch sind die beiden, aus Aeschylus angeführten Verse geradezu lächerlich und des grossen Dichters unwürdig. „Die Figur des Hippomedon und sein grosses Gepräge"! „Und so ein Mann ist blosser Metökos"! (wie Hartung trefflich wiedergibt). Es liegen hier nichts als alte Interpolationen vor, wovon gerade in jener herrlichen Scene Sept. 375—676 die unverkennbarsten Belege sind. Dass sie eine strophische Anordnung der Trimeter habe, wird jetzt allgemein zugegeben und ist aus den noch zum Theil unversehrten Stichomythien evident; dafür zeugt auch der vierte Gesang, dessen Strophen durch die ganze Partie zerstreut sind. Den Alten war frühzeitig auch die Kenntniss der strophischen Abschnitte unter den Trimetern verloren gegangen; der unglaubliche Stumpfsinn jener Schulpedanten war zu keiner weiteren Erkenntniss gelangt, als dass zuweilen die Redenden Vers um Vers sprachen: denn nur dies nannten sie, wie wir aus Pollux, der einzig über die Sache spricht, wissen, eine Stichomythie; die Uebertragung des Wortes auf längere Partien mit strophischen Gleichmasse gehört erst der neuen Zeit an, und G. Hermann ist auch hier derjenige, welcher, ein einzelner Mann, mehr gesehen hat, als die Gesammtheit der alten Grammatiker. So denn gelangten die Interpolationen in den Text durch Grammatiker, die keine Ahnung mehr von dem Gleichmasse der Partien des Dialoges hatten. Gerade aber in den Partien des Boten, aus denen die obigen Verse sind, sind

die unverkennbaren Spuren der Interpolation, an erster Stelle einer Entstellung des Textes, an zweiter Stelle der Einschwärzung von Versen. Doch hier ist kein Raum, in die Textkritik, die noch lange nicht abgeschlossen ist, näher einzugehen. Dass Priscian seinen Sophokleïschen Vers aus eben so trüber Quelle geschöpft hat, dürfte ebenfalls keinem Zweifel unterliegen.

§ 8. Rückblicke auf Homer. Das Digamma.

1. Wir haben in § 5 und 6 erkannt, dass zwei scheinbar ganz verschiedene metrische Erscheinungen wie die Quantitirung βέλος ἐχεπευκές und die andere Ἀτρεϊδῃ Ἀγαμέμνονι in derselben Eigenthümlichkeit der alt-ionischen Sprache ihre Erklärung finden; eben so vermochten wir die ganze Menge der scheinbar willkürlichen Quantitirungen Homers auf ein und dieselbe rhythmische Ursache zurückzuführen und konnten zeigen, wie eng der grosse Dichter sich an die Eigenthümlichkeiten der lebendigen Sprache angeschlossen habe (§ 7). In allen diesen Fällen trat nicht der geringste Unterschied zwischen der Iliade und der Odyssee hervor; auch würde man vergebens sich bemühen, in den einzelnen Partien wesentliche Unterschiede aufzufinden. Man müsste da auf reinem Zufalle fussend, Gesetze aufstellen und so die Interpolationstheorien rechtfertigen, wie einige neue Kritiker begonnen haben. Allerdings, man kommt auf diese Art weit, und man sollte nur hübsch die Consequenzen verfolgen. Hier liegen z. B. zwei Epigramme vor, jedes von 8 Versen; in dem einen kommt zufällig das Wort κάρα, nicht aber das Wort κεφαλή vor; in dem anderen findet man κεφαλή, es fehlt κάρα. Folglich können beide Epigramme nicht von demselben Dichter stammen, und irgend ein Kritiker macht uns klar, *sole clarius*, wie verschieden die Sprache der beiden Dichter ist. Doch in den beiden homerischen Schöpfungen ist vielmehr eine ganz schlagende Einheit der Sprache, wie sie schwerlich sich bei zwei verschiedenen Werken desselben Dichters wieder findet; man mache nur den Versuch an Goethe!

Ein näheres Eingehen in die metrische Eigenthümlichkeit der Iliade sowohl als der Odyssee also befestigt lediglich die Anschauung,

dass derselbe Dichter beide Werke geschaffen habe. Auch wenn zufällig in der Iliade die Cäsur etwas häufiger fehlt als in der Odyssee (Comp. S. 114), so ist hierauf nicht allzu viel Gewicht zu legen: man muss eben bedenken, wie verschieden der Inhalt und folglich auch der Ton beider Dichtungen ist. Wir fanden § 5, 6—8 umgekehrt, dass in anderen Dingen zufällig in der Iliade die älteren Formen viel seltener vorkommen, als in der Odyssee. Will man sorgfältig vergleichen, so wird man leicht finden, dass die grössere Alterthümlichkeit bald auf Seite der Iliade, bald auf Seite der Odyssee zu sein scheint, je nach dem Vorkommen gewisser Wörter und Phrasen. Was man ferner über die verschiedenen religiösen Anschauungen in diesen und jenen Rhapsodien geschrieben hat, das vermag noch weniger die Vorstellung von der vollständigen Einheit der beiden grossen Epen zu erschüttern. Glaubt man denn in Homer einen Dogmatiker vor sich zu haben, der als unfehlbarer Pabst seinem Volke diejenigen Ueberzeugungen in strictem Systeme vortragen wollte, gegen welche sich auszusprechen eine Sünde war, die mit Excommunication und Bann zu belegen war? Homer ist nichts, als ein grosser epischer Dichter, der an die Ereignisse seine Betrachtungen knüpft wie sie ihm der Gang derselben selbst eingibt. Und auch der Christ, der dem strengen Dogma einer bestimmten Kirche folgt, wird unter den Ereignissen des Lebens genug Gelegenheit haben, verschiedene Ansichten auch über das Höchste zu hegen und auszusprechen. Hier wird er, den Uebermuth des Gottlosen wahrnehmend, mit Solon ausrufen:

Πολλοὶ μὲν πλουτεῦσι κακοί, ἀγαθοὶ δὲ πένονται,

und dort wieder wird er den Fingerzeig der ewigen Gerechtigkeit erkennen. Denn auch das Leben des Christen ist ein fortgesetzter Kampf; wer über diesen erhaben ist, der muss entweder eine Maschine, oder ein Heuchler, oder ein Gott sein. Und soll denn der grösste aller Dichter so gänzlich bar aller und jeder poetischen Motive sein? Wahrlich, diejenigen, welche jetzt den Homer förmlich pulverisiren, in immer kleinere und kleinere Dichterfragmente zersetzen, sie vermögen sich nichts unter einem grossen Geiste vorzustellen, als einen durch und durch rhetorisch und grammatisch geschulten Menschen ohne alle und jede Talente, nach reinen Schablonen arbeitend. Warum halten sich diese denn nicht lieber

an ihr natürliches Ideal, den Nonnus, der ja nach ihnen das *Non-plus-ultra* aller Dichter sein müsste? Ist es mir doch, als ich den Nonnus studirte, unausgesetzt so vorgekommen, als wolle er den Homer verdrängen und sich an seine Stelle setzen, wesshalb er denn auch alles Wichtige und Schöne nachgeahmt hat (aber wie!), so dass seinen Lesern weder eine homerische Flussschlacht, noch ein Kampf mit dem Feuer, noch eine „Mauerschau", noch Wettkämpfe fehlen, die den Patroklischen in der Iliade auf ein Haar gleichen. Ich komme auf die Homerische Frage zu reden, da die grossartige Gleichmässigkeit der Metrik und der damit zusammenhängenden Sprache in beiden Epopöen zu zwingend auf denselben Dichter hinweist und kaum anders zu begreifen ist, als durch die Annahme, dass derselbe Meister beide Werke geschaffen. Denn was man als schwankend und unsicher bei ihm erachtet, das sollte man lieber volksthümlich und der Sprache des Lebens entsprechend nennen.

Früher wusste man auch ein grosses Lied von den grammatischen Willkürlichkeiten, die *metri caussa* gemacht sein sollten, zu singen. Jetzt hat man das Meiste bereits in seinem eigenthümlichen Werthe erschlossen. Darf bei dem Dichter das Verbal-Augment beliebig fehlen, so weiss man nun durch die sanskritischen Schriftwerke, dass dies eine Eigenthümlichkeit der arischen Stammsprache überhaupt war; haben doch die meisten Zweige derselben es ganz abgestreift. Wenn Homer häufig im Conjunctive die kürzeren Vocale beibehält, wie im ἴομεν statt ἴωμεν, so erkennt man nun, dass diese „Freiheit" nur auf gewisse Verben beschränkt ist, solche, in denen die Formen ohne Bindevocal noch nicht ganz ungebräuchlich waren; denn der Conjunctiv ist ja seiner Form nach eigentlich nur die zögernde, vollere Aussprache des Indicativ, wie wir noch jetzt unterscheiden „du glaubest" und „du glaubst." Hat γόνυ in den obliken Casus γούνατος, γουνός u. s. w., δόρυ δούρατος: so spricht man nicht mehr von willkürlichen Dehnungen, sondern weiss dies Umspringen des υ durch viele analoge Erscheinungen zu erklären. Und so erklärt sich wieder vieles Andere aus dem feinen Gefühle für Wohlklang, z. B. wenn sich neben πολύς etc. zwar das ältere πουλύς, πουλύν erhalten hat, dagegen neben πολέος, πολέες, πολέων, πολέσι nicht mehr πουλέος, πουλέες u. s. w. vorkommt, obgleich gerade die letzteren Formen (auch πουλέων, mit Synizese) viel leichter

sich dem dactylischen Masse gefügt hätten, da sie geradezu als fertige Takte, _ ⏑ ⏑ und _ _ vorliegen. Denn die mehrsilbige Form bedarf nicht mehr der stärkeren Hervorhebung der einzelnen Silbe.

Endlich darf auch das Schwanken in dem Gebrauche des Digamma in keinem Falle als ein poetischer Nothbehelf angesehen werden. Selbst von starken Umwandlungen, welche die Sprache gerade zur Zeit Homers erlitt, darf, wie wir später für den Fall des Digamma bestimmt erkennen werden, auch im Allgemeinen nicht gesprochen werden. Jede Sprache befindet sich in einem ununterbrochenen Flusse (πάντα ῥεῖ) und keine jener starken Umwandlungen sind wie ein Dieb in der Nacht gekommen, oder, wie manche Rationalisten meinten, weil man sich überzeugt hatte, dass es zweckmässiger sei, dieses und jenes zu verändern. Wie stark aber eine Sprache, die noch nicht Schriftsprache geworden ist, sich in verhältnissmässig kurzer Zeit verändern könne, das zeigt allein schon die deutsche Sprache, deren eigentliches Schriftthum erst zur Zeit der Minnesänger beginnt. Wo aber ein so rasch fortschreitender Wandel ist, da müssen auch zu jeder Zeit, so lange diese Umgestaltungen dauern. viele Formen neben einander existiren, und diese führen gleichsam jenen Kampf um das Dasein, von dem die Geologen und Naturphilosophen der heutigen Tage so viel zu erzählen wissen. Uns freilich ist diese Mannigfaltigkeit durchaus fremdartig; aber wir müssen wohl bedenken, dass wir unsere Anschauungen nicht auf die antike Welt übertragen dürfen. Wir alle sind in der Zucht jener pedantischen und geschmacklosen Grammatik aufgewachsen, die man noch immer nicht aus den Schulen zu entfernen vermag. In eiserne Regeln ist unsere Sprache eingezwängt, so dass jeder sich lächerlich, und gerade in der gebildeten Gesellschaft lächerlich macht, welcher Formen gebraucht, die der frei schaffende Genius des Volkes hervorgebracht hat, welche aber von der Schule verworfen werden. Fast ertödtet liegt unsere Sprache unter der Herrschaft dieser Regeln, und es ist ihr fast die Möglichkeit genommen, sich in den Formen besser auszubilden. Seit z. B. Gottschedt die starke Conjugation für die falsche, die schwache dagegen für die richtige erklärte, gilt, obgleich man die Namen geändert hat, die Regel noch immer fort. Die Fälle sind zahlreich, wo ehemals stark-flectirte Verben schwach-flectirte geworden sind. Aber dies hält man ganz in der Ordnung, ja man findet es täppisch,

wenn jemand wieder zu dem landschaftlich doch noch lebendigen „buck“ und gar „jug“ statt des heutigen „backte“ und „jagte“ zurückkehrt. Wenn aber umgekehrt in der neuen Sprache eine starke Form Eingang gefunden hat, wo früher eine schwache war, wie in „Du frägst, er frägt, ich frug“ statt „Du fragst, er fragt, ich fragte“, ferner in „es schnie, es hat geschnien“ statt „es schneite, es hat geschneit“: so erklärt man dieses geradezu für falsch, unbekümmert darum, dass das Volk richtigen Analogien folgte, indem man mit gedankenloser Gelehrsamkeit auf die mittelhochdeutschen Formen zurückverweist. So entsteht denn dieser traurige, unangenehme Gleichklang der Wörter an Stelle der früheren schönen Vocalisirung, der schliesslich noch zu der Idealsprache der Schultheoretiker führen wird, in der man sagen wird: „Sie spielte auf dem Klavier und singte dazu. Er schwimmte und tauchte gut. Sie schreibte, leste, rechnete und lernte überhaupt gut. Er fliehte, reisste aus, brechte hinaus und machte sich davon.“

2. Man darf die Wandlungen einer Sprache ebenfalls sich nicht unter allen Umständen als ganz allmälige vorstellen. Der in den Gesellschaften herrschende Ton bewirkt häufig verhältnissmässig sehr rasche Umgestaltungen. Es ist bekannt, auf welche Weise sich sehr rasch die Aussprache des französischen *oi* als *ę̃* (was die Franzosen jetzt *ai* schreiben) in sehr vielen Wörtern gemacht hat; er stammt von jenen italienischen Hofkreisen, die den alten Diphthongen nicht auszusprechen vermochten. Die gebildete Gesellschaft fand Geschmack an dieser Stümperei, weil sie von höheren Kreisen ausging, und das Volk ahmte nach, bis die untersten Schichten selbst dem allgemeinen Zuge folgten. — In Mecklenburg spricht man, wie ich § 5 erwähnte, das *r* allgemein dental. Aber der Adel begann schon seit langer Zeit sich ein gutturales *r* künstlich anzugewöhnen; die Kinder mussten sich hierin schulgemäss üben, indem ihnen Combinationen wie *ri ra ru* vorgesagt wurden. In den gebildeten Ständen hat dies Anklang gefunden, und es ist wohl selbstverständlich, dass manche der Halbgebildeten die Consequenz am weitesten treiben. Vielleicht werden wenigstens die Städte innerhalb 100 Jahren, wenn nicht inzwischen eine andere Geschmacksrichtung eintritt oder andere Einflüsse sich geltend machen, sich diese Aussprache durchaus angeeignet haben, und da wird dann unausbleiblich die Landbevölkerung nachfolgen. — Das *št* und *šp* statt *st* und *sp* sind in

einem fortwährenden Fortschritte von Süden nach Norden begriffen, und leider ist diese Aussprache in Berlin schon die herrschende geworden: so wird die hochdeutsche Sprache immer zischender und übelklingender. — Diese modernen Beispiele erläutern hinreichend.

Auch bei den Griechen dürfen wir ähnliche Einflüsse nicht wegdisputiren. Hat doch selbst der Hottentotte seine tonangebenden Kreise! Ich habe auch in den Sclavencolonien bemerkt, wie einzelne Neger als die Gentlemen der Gesellschaft gelten, wie andere ihre Manieren und ihre Aussprache nachzuahmen suchten. Und ist nicht das ἰωνίζειν der Athener in einer älteren Epoche bekannt, und das ἰωνίζειν der Griechen überhaupt, welches es einem Theognis und einem Tyrtäus ermöglichte, unter Dorern Elegien in jenem Dialekte zu dichten? Und hat nicht später das λακωνίζειν seine Einflüsse geltend gemacht? Auf diese Art nahm der eine Dialekt von dem andern an, indem der Dialekt der grossen Dichter auf die heimische Mundart zurückwirkte. Und so muss es schon zur Zeit des Homer gewesen sein. Hier bildete sich gewiss an den Höfen der Vanakten eine edlere und so zu sagen vornehmere Sprache aus, die dann vom Volke in seiner Weise nachgeahmt wurde. Diese Anschauung wird uns nie zu willkürlichen Theorien verleiten dürfen, indem wir bedenken, dass nur das dem Geiste der Sprache nicht feindliche, vielmehr nahe Liegende sich allgemeinen Eingang verschaffen konnte.

So kann ich nicht an eine ganz allmälige Verflüchtigung des *F*, das zuletzt in einen kaum hörbaren Laut überging und dann ganz verschwand, glauben. Wenn man hierfür die Fälle anführt, wo ein Digamma in Wörtern erscheint, die es früher gar nicht hatten, so liegt hierin nichts Ueberzeugendes. Die Engländer sprechen ihr *w* noch heutigen Tages so kräftig wie früher; und doch erscheint das Zahlwort *won*, das früher desselben entbehrte, wie noch die Pseudographie (*one*) zeigt, jetzt mit einem solchen; wo es aber früher im In- und Auslaute stand, da hat es jetzt nur in Diphthongen noch seine Spuren hinterlassen. In den nordischen Dialekten ist der Laut zu einem gewöhnlichen *v* erstarkt, wie er auch von Anfang an geschrieben wurde; und doch schien er in alter Zeit schon im Schwinden begriffen. Aber man mied nur die Verbindung mit den Vocalen *o* und *u*, die man als übelklingend em-

pfand, und keineswegs hatte das *w* eine leisere, fast unkenntliche Aussprache angenommen: denn in diesem Falle könnte es unmöglich in allen nordischen Dialekten geblieben und sogar noch erstarkt sein.

Auch im Griechischen ist das Ϝ gewichen, weil man den Laut nicht mehr als wohlklingend empfand. Er passte nicht mehr in dem ganzen Klanggebiete einer Sprache, die zu dem schönsten vocalischen Wohlklange vorgedrungen war und jene schwankenden Mittellaute, Ϝ und j desshalb überhaupt nicht mehr verwenden mochte. Schon die Dauerlaute unter den Consonanten liebte sie nicht: das φ blieb ein reiner Explosivlaut, das ϡ (Sampi) verschwand gänzlich; selbst σσ empfand man in Athen als zu rauh und eignete sich dafür ττ an. Wo desshalb das Ϝ wirklich bleiben sollte, da wurde es auch zu einem bestimmten Explosivlaute erhärtet: σφε, σφέτερος.

Auf welche Art das Ϝ verschwand, das erkennen wir ganz klar aus den uns überlieferten poetischen Werken der verschiedenen Epochen. Zur Zeit Homers sprach man es aus oder verschwieg es je nach dem Wohlklange der dadurch entstehenden Verbindungen. Es blieb, wo ein unangenehmer Hiatus sonst entstanden wäre, oder wo man im Flusse der Rede die Consonanten der vorhergehenden Wörter deulich auslautete; es schwand, wo man die vorhergehenden Wörter flüchtiger aussprach, ihren Endvocal verkürzte (den kurzen bis zur Elision), den Endconsonanten, den man in einem bestimmten Zusammenhange als Härte fühlte, überzuziehen geneigt war. Daher finden wir folgendes Gesetz — indem an die Stelle des lautlichen Wohlklanges der gewöhnlichen Rede der ausgeprägtere Wohlklang eines bestimmten Rhythmus tritt —:

Bei Homer und Hesiod bleibt das Digamma oder fällt aus je nach den Erfordernissen des Rhythmus. Es macht mit einem vorhergehenden Consonanten Position, hebt den Hiatus auf; aber es kann auch vor den betreffenden Wörtern (denen dann das Digamma fehlt) Vocalverkürzung und Elision eintreten.

Man sieht, es herrscht hier ein unbedingtes „Entweder, oder". Hier tritt das Digamma als ein ganz bestimmter, voller Consonant

auf, der Position macht; dort zeigt sich der volle Mangel irgend eines consonantischen Anklanges, in dem selbst Elision eintreten kann. Wäre der Laut hier an der Grenze seiner Existenz im jonischen Dialekte (was obendrein auch noch nicht wahr ist, wie wir bald uns überzeugen werden) wirklich jener schwache Laut gewesen, so hätte er keine Position mehr machen können. Eine andere Erklärung als die obige aus dem Streben auch schon der gewöhnlichen Rede nach Wohlklang, ist gar nicht denkbar. Dass die Verse, worin Wörter ohne Digamma vorkommen, durchgängig jünger seien als jene mit Digamma: dieses zu behaupten werden auch wohl unsere Atomisten nicht wagen, zumal wenn sie daran denken, wie oft sie in diesem Falle selbst einzelne Verse noch in mehrere Jahrhunderte vertheilen müssten. Uebrigens entscheidet hiergegen schon Pindar, der uns die ganz unzweifelhaften Belege gibt, wie sehr wohl ein und derselbe Dichter in denselben Wörtern das Digamma bald bewahren, bald entfernen konnte.

Der Hiatus würde an und für sich nicht für ein Digamma bei Homer zeugen (§ 6, 8, I), wenn nicht der unverkürzte vocalische Auslaut vor Wörtern, bei denen die Etymologie das Digamma als Anlaut erschlossen hat, so unverhältnissmässig viel häufiger wäre, als bei anderen Wörtern. Fast eben so steht es damit, wenn ein auslautender Consonant nicht übergezogen wird (§ 5, 3).

Il. 1, 30. ἡμετέρῳ ἑνὶ Ϝοίκῳ, ἐν Ἄργεϊ, τηλόθι πάτρης.
19. ἐκπέρσαι Πριάμοιο πόλιν, εὖ δ' οἰκάδ' ἱκέσθαι.
Od. 1, 17. τῷ Ϝοι ἐπεκλώσαντο θεοὶ Ϝοϊκόνδε νέεσθαι.
21. ἀντιθέῳ Ὀδυσῆι πάρος Ϝὴν γαῖαν ἱκέσθαι.
41. ὁππότ' ἂν ἡβήσῃ τε καὶ ἧς ἱμείρεται αἴης.

Wie bei Homer zu schreiben sei, wenn eine Silbe mit consonantischem Auslaut, die zugleich einen gedehnten Vocal hat, vorausgeht, kann nach Obigem keiner Frage unterliegen. Auslautendes schwankendes ν (§ 4, 5), das sogenannte νῦ ἐφελκυστικόν, verdient den Vorrang vor dem Digamma, da es sich bis in die spätesten Zeiten gehalten hat. Also, Od. 1, 3, πολλῶν δ' ἀνθρώπων ἴδεν ἄστεα καὶ νόον ἔγνω, nicht ἀνθρώπων Ϝίδε Ϝάστεα, wo zuerst eine consonantische Härte entstanden wäre (ἀνθρώπων Ϝίδε), welche die Griechen zur Zeit Homers gewiss vermieden, da sie sonst gar nicht auf den freien Gebrauch des Ϝ gekommen wären; zweitens

aber der standhaftere Consonant dem früher verschwindenden gewichen wäre (ὧδε Ϝάστεα). An dieser Stelle wäre obendrein eine unangenehme Parechesis entstanden, die bei einem nicht beliebten Consonanten am wenigsten zuzulassen ist.

Nach diesen Grundsätzen hat man den Text des Homer herauszugeben, wobei man nicht nur die Lehren der Etymologie zu berücksichtigen hat, sondern auch wohl bedenken muss, wie sehr das ganze Streben der griechischen Sprache auf Wohlklang gerichtet ist, und wie sich nur hieraus eine grosse Menge von Thatsachen erklären. Die Digammirung des Bekker'schen Textes von Homer ist folglich als eine ganz willkürliche und unwissenschaftliche anzusehen, und alle jene starken Textänderungen, die geschehen sind, um ein Digamma an unrechter Stelle aufzudrängen, sind zurückzunehmen.

3. Das Digamma war zur Zeit Homers keineswegs im Weichen begriffen; es hat sich im jonischen Dialekte noch Jahrhunderte lang in voller Kraft gehalten bis auf die Zeit eines Tyrtäus, Mimnermus, Solon und Theognis. Aber die Sprache, welche allmälig durch die Krasen vieler Vocale grössere consonantische Härte erhalten hatte, stellte den Wohllaut wieder her, oder hielt ihn vielmehr aufrecht, indem sie das Digamma nicht mehr nach Consonanten anwandte und es nur noch nach vocalischem Auslaute zur Vermeidung des Hiatus fortbestehen liess. — Wir gelangen also zu folgendem Gesetze:

In der älteren elegischen Poesie hebt das Digamma zwar den Hiatus auf, wird aber nicht mehr gebraucht an Stellen, wo dadurch Position entstehen würde.

Bei Pindar hat Böckh bereits diesen Gebrauch des Digamma erkannt; aber der Schluss, dass der Laut desselben so dünn geworden sei, dass auch bei Anwendung desselben keine Position mehr entstand, ist durchaus verfehlt. Wir sahen in § 5, 2, dass jeder auslautende Consonant vor jedem anlautenden die Länge seiner Silbe bewahrt und dass es auf die Beschaffenheit weder des einen noch des anderen nicht ankam. So lange das Digamma auch nur eine Spur von consonantischer Natur hatte, konnte z. B. das auslautende ρ nicht übergezogen werden, und folglich musste die Position bleiben. Das Verhalten des lateinischen *v* oder *u* hinter *q* ist

ein ganz anderes; es folgt nur innerhalb des Wortes, wo *qv* übrigens eine so leicht sprechbare Verbindung bildet, dass an Position gar nicht zu denken wäre. Ein analoger Fall ist es allerdings, den Schleicher erwähnt, Sprachvergleichende Untersuchungen II, S. 167: „Ein anlautendes *f* verflüchtigt sich im Neuspanischen zu einem kaum anders als bei drohendem Hiatus bemerkbaren Hauchlaut, wofür das Altspanische noch den ursprünglichen Laut bewahrte." Im Spanischen ist das *f* bekanntlich zu *h* geworden; aber der Fall ist doch ein wesentlich anderer: denn im Griechischen hat *h* überhaupt nie Position gemacht. Auch erklärt sich das griech. *h* für *w* gewöhnlich ganz anders. Ist nämlich aus σϝεκυρός ἑκυρός, aus σϝέο und σϝοὶ ἕο und οἷ entstanden, so ist gar nicht um die Annahme herumzukommen, der Gang der Entwickelung sei gewesen: *swekyros—hwekyros—hekyros*; *sweo* und *swoi—hweo* und *hwoi—heo* und *hoi;* ebenso *swandano—hwandano—handano*. Und denselben Uebergang von *hw* in *h* haben wir in einer lebenden Sprache in der bekanntlich *w* einen vollen und kräftigen Laut noch gegenwärtig hat — wenn man von den verkehrten Darstellungen vieler Grammatiken absieht. Aus dem angelsächsischen *hwą* nämlich (geschr. hva, hvâ) wurde das neuenglische *hų*; und noch aus der gegenwärtigen Pseudographie ist zu ersehen, dass der Gang der Entwickelung folgender war: *hwą, hwǫ, hǫ, hų*. Jenes *h* griechischer ursprünglich digammirter Wörter spricht also keineswegs für eine allmälige Abschwächung des Lautes. Im Spanischen wird übrigens das *f* die Aussprache des φ gehabt haben, worüber wir vielleicht noch von solchen sichere Auskunft erhalten können, die mit der nöthigen Beobachtungs- und Unterscheidungsgabe ausgerüstet, die spanischen provinziellen Dialekte lautlich zu erforschen geneigt wären.

Ausfall oder Bewahrung von Lauten je nach dem entstehenden Wohllaute ist bekanntlich keine vereinzelte, auf das Digamma beschränkte Erscheinung bei den Griechen. Das Schluss-*n* ist ein vollständiges Analogon. Wenn nun bereits bei Homer je nach den rhythmischen Erfordernissen bald τοῖσιν, bald τοῖσι; bald ποσσιν, bald ποσσί gesagt werden kann: dann darf man doch wahrlich das ν nicht für so ungemein schwach erklären, dass es dem Verlöschen nahe war; denn wie hätte es sonst Position machen können? Und trotz der deutlichen Articulation konnte es dem Wohllaut zu Liebe

fortgelassen werden; in einem Athemzuge konnte es derselbe Schriftsteller in völlig den gleichen Fällen hier bewahren, dort fallen lassen. Und trotzdem hielt sich dies ν die vielen Jahrhunderte hindurch. Ist der Fall irgendwie anders, als beim Digamma?

Nur wir Deutschen sind, gleich den meisten modernen Völkern an eine typische Gestalt der Wörter gewöhnt. Schon die Franzosen sind es nicht. Mit ihrem eigenen Namen machen sie keine Ausnahme. Bald sind sie die *Fra∽sę́*, bald die *Frá∽sę̄*, bald lautet es *Fra∽sę́—z—*, bald *Frá∽sę̄—z—*, je nach den Erfordernissen des sprachlichen Wohlklanges. Mit welchem Rechte nun wollen wir jene lautliche Stereotypie einem nur aus dem Leben schöpfenden Homer aufzwingen, eine Stereotypie, die auch bei uns nur grösstentheils das Product einer Schultheorie ist, die jahrhundertelang bereits gewirkt hat? Und mit welcher Stirne wollen wir uns hinstellen und behaupten, dass die Homerische Sprache ein buntes Gemisch von Alterthümlichem und Neuem sei, wie in den einzelnen Fällen der *deus ex machina* die Hexameter zwischen einander geworfen habe? — Doch jetzt will ich die Belege für das Digamma bei den Elegikern zusammenstellen, so viel ich auch noch auf dem Herzen habe und aussprechen möchte.

Tyrt. εἰκοστῷ δ' οἱ μὲν κατὰ πίονα Fέργα λιπόντες.
ἄνδρ' ἀγαθὸν περὶ Fῇ πατρίδι μαρνάμενον.
ἴστε γὰρ Ἄρηος πολυδάκρυα Fέργ' ἀίδηλα.
ἕρδων δ' ὅμβριμα Fέργα διδασκέσθω πολεμίζειν.

Mimn. πολλὰ γὰρ ἐν θυμῷ καπὰ γίγνεται· ἄλλοτε Foῖκος.

Solon. δῃώσας καλὰ Fέργα, θεῶν ἔδος αἰπὺν ἱκάνει | οὐρανόν.
ἀλλ' ὁ μὲν εὖ Fέρδειν πειρώμενος οὐ προνοήσας.

Xenophanes. ἐκ πόλεως καὶ δῶρον, ὅ Foι κειμήλιον εἴη.

Theogn. ἀνθρώπων δ' εὖ Foῖσθα νόον καὶ θυμὸν ἑκάστου.
θυμῷ, σχέτλια Fέργα μετὰ φρεσὶν ὅστις ἀτειρής.
μούναρχος δὲ πόλει μήποτε τῇδε Fάδοι.
χρημοσύνῃ Feίκων, ἣ δὴ κακὰ πολλὰ διδάσκει.
ἄνδρα καὶ οὐκ ἐθέλοντα· κακὸν δέ Foι οὐδὲν ἔοικεν.
καὶ γὰρ ἀνὴρ πενίῃ δεδμημένος οὔτε τι Feιπεῖν
οὔθ' ἕρξαι δύναται, γλῶσσα δέ Foι δέδεται.
ἀγλαὰ Μουσάων δῶρα Fιοστεφάνων.
μήποτε, Κύρν', ἀγορᾶσθαι ἔπος μέγα· Foῖδε γὰρ οὐδείς.
οὔτε γὰρ εὖ Fέρδων ἀνδάνω οὔτε κακῶς.

καί Ϝοι ἔϑηκε δοκεῖν, ἃ μὲν ᾗ κακά, ταῦτ' ἀγάϑ' εἶναι.
ἦν δέ τις εἰρωτᾷ τὸν ἐμὸν βίον, ὧδέ Ϝοι εἰπεῖν.
δειλοὺς εὖ Ϝέρδοντι δύω κακά. τῶν τε γὰρ αὐτοῦ.
τῶν ἀγαϑῶν ἐσϑλὴ μὲν ἀπόκρισις, ἐσϑλὰ δὲ Ϝέργα.
Φοῖβε Ϝάναξ, ὅτε μέν σε ϑεὰ τέκε πότνια Λητώ.
Φοῖβε Ϝάναξ, αὐτὸς μὲν ἐπύργωσας πόλιν ἄκρην.
πίνων δ' οὐχ οὕτως ϑωρήξομαι, οὐδέ με Ϝοῖνος.
αἵτε Ϝάνακτα φέρουσι δορυσσόον ἐς πόνον ἀνδρῶν.
τὸν δ' αὐτοῦ Ϝίδιον οὐδὲν ἐπιστρέφεται.
εὖ Ϝέρδων εὖ πάσχε· τί κ' ἄγγελον ἄλλον ἰάλλοις;

Ion. αἵ τε Πανελλήνων ἀγοραὶ ϑαλίαι τε Ϝανάκτων.
χαῖρε· δίδου δ' αἰῶνα, καλῶν ἐκιήρανε Ϝέργων.

Bei Jon ist das Digamma in der That ein Archaismus; er gehört einer Zeit an, in der man selbständig den Dialekt je nach der Dichtungsart wählte (man vergleiche das Verhältniss der Chorlieder zu dem Dialoge), und so schloss er sich denn in der Elegie seinen Vorgängern an. Dass er kein Bewusstsein des Digamma mehr gehabt hätte, dieses anzunehmen wäre eine Widersinnigkeit sonder Gleichen. Es müssten denn in Athen überhaupt nie Fremde aus anderen Gegenden Griechenlands gekommen sein, es müsste auch keinerlei Monumente mit Inschriften gegeben haben. Vielleicht kannte auch der attische Landmann noch das Digamma.

4. Pindar steht hinsichtlich des Digamma noch vollständig auf dem Standpunkte der Elegiker. Ich gebe ein Verzeichniss der Stellen, in denen vorauszusetzendes Ϝ entweder bewahrt ist, oder fehlt; auch Wörter wie Ἰσϑμός, in denen man ein Digamma nur wegen eines Hiatus bei Pindar vermuthen kann, habe ich nicht ausgelassen. Will man eine hinreichende Anzahl von Stellen nachschlagen, so wird man sich leicht von der Wahrheit des obigen Gesetzes überzeugen können.

Ϝοὶ Ol. 1, 65. 2, 46. 6, 20. 65. 7, 89. 91. 9, 16. 72. 11, 96. 13, 29. 37. 65. 71. 76. 91. 14, 22. Pyth. 1, 7. 2, 42. 82. 3, 63. 4, 23. 37. 48. 73. 189. 197. 243. 264. 287. 5, 117. 9, 39. 61. 89. 91. 118. 130. Nem. 1, 14. 16. 58. 61, 3, 39. 57. 4, 59. 5, 34. 6, 26. 7, 22. 40. 10, 29. 31. 79. Isthm. 3, 82. 4, 62. 5, 12. 49. 7, 69.

οἱ *pron. pers.* ist nicht nachweisbar.

Ϝίν Pyth. 4, 36.
Ϝός Py. 6, 36, Isthm. 3, 54.
ὅς *pron. poss.* Ol. 5, 8.
ἑός Ol. 6, 60. 7, 67. 11, 42. Pyth. 2, 90. 4, 159. 187. 9, 41. Nem. 6, 17. Isthm. 5, 69.
Ϝιδεῖν, Ϝειδέναι in verschiedenen Formen. Ol. 2, 94. 9, 66. 14, 16. Pyth. 3, 29. 5, 84. Nem. 4, 43. Thren. 7, 2.
ἰδεῖν, εἰδέναι etc. Ol. 6, 53. 11, 40. 110. 14, 22. 2, 62. 13, 46. Pyth. 1, 72. 3, 94. 4, 111. 123. 248. 294. 9, 106. 10, 26. Nem. 4, 91. 6, 9. 7, 14. 25. 8, 8. Isthm. 3, 53. 68. 6, 24. Scol. 2, 9. Thren. 7, 1.
Ϝείδεσθαι Pyth. 4, 21.
Ϝεῖδος Ol. 8, 19.
εἶδος Pyth. 4, 264. 9, 117.
Ϝίδρις Ol. 1, 104.
Ϝέτος Ol. 2, 102. Thren. 4, 2.
Ϝώνις Ol. 5, 11.
Ϝιδαῖος Ol. 5, 18.
Ἴδα Nem. 10, 60. 71.
Ϝέπος Ol. 6, 16. Pyth. 2, 66. 3, 2. Nem. 7, 48. Isth. 5, 42.
ἔπος Ol. 9, 51. 13, 25. 98. Pyth. 2, 80. 4, 29. 105. 6, 37. Nem. 6, 32. 9, 3. 7. 10, 80. Isthm. 5, 67. 7, 55.
Ϝειπεῖν Ol. 8, 46. 13, 71. Nem. 5, 14. 6, 30. Isthm. 3, 59. 5, 55.
εἰπεῖν Ol. 8, 82. 14, 22. Pyth. 8, 43. 9, 72. Nem. 6, 74. 7, 50. Isthm. 1, 46.
Ϝιόπλοκος Ol. 6, 30. Isth. 6, 26.
ἰοπλόκαμος Pyth. 1, 1.
Ϝιάλυσος Ol. 7, 74.
Ϝιόλαος Ol. 9, 105. Pyth. 9, 85. 11, 60. Isthm. 1, 16.
Ἰόλαος Isthm. 6, 10.
Ϝιλιάς Ol. 9, 120.
Ἰαμίδαι Ol. 6, 71.
Ϝισθμός Isthm. 1, 9. 32. Scol. 1, 13.
Ἰσθμός Ol. 8, 48. 9, 90. 12, 18. 13, 4. 32. Pyth. 7, 10. Nem. 2, 9. 5, 37. 6, 21. 10, 26. Isthm. 4, 17. 5, 5. 61. 6, 23. 7, 75.
Ϝῆθος Ol. 10, 21.

ϝᾆδος Ol. 13, 13.
ϝέρξαις Ol. 11, 100.
ἕρδειν, ἔρδεσθαι Ol. 8, 83. Pyth. 8, 8. Nem. 3, 19. 7, 11. Isthm. 4, 54.
ϝέργον Ol. 13, 38. Pyth. 2, 17. 4, 104. 7, 15. Nem. 3, 44. 7, 52. 10, 64.
ἔργον Ol. 2, 19. 5, 15. 8, 19. 9, 91. 11, 69. 13, 17, Pyth. 3, 30. 4, 229. 233. 6, 41. 8, 80. Nem. 1, 26. 8, 4. 49. 10, 30. Isthm. 2, 21. 3, 7. 86. 5, 22.
ἔργμα Nem. 1, 7. 4, 6. 7, 49. Isthm. 1, 47.
ϝάναξ Pyth. 4, 89. 9, 48. 11, 62. 12, 3.
ἄναξ Ol. 13, 108. Pyth. 4, 45. Nem. 4, 42. 10, 77.
ϝανάσσειν Ol. 13, 24. Pyth. 1, 39.
ϝίδιος Ol. 13, 49.
ϝελπίς Ol. 13, 83. Pyth. 2, 49. Isthm. 2, 42.
ἐλπίς Ol. 12, 6. Nem. 1, 32. 8, 45.
ἔλπομαι Ol. 13, 104.
ϝέκατι Ol. 14, 20.
ἕκατι Isthm. 4, 2. 29. Nem. 8, 47.
ἑκών Ol. 13, 20. Pyth. 4, 154. 181. Nem. 6, 64.
ἀέκων Ol. 11, 32.
ϝαχώ Ol. 14, 21.
ἀχέτας Thren. 8, 5.
ϝανδάνειν Pyth. 1, 29. 6, 51. Isthm. 3, 33. 7, 22.
ἀδεῖν Pyth. 2, 195.
ἡδύς (ἀδύς) Ol. 7, 11. 11, 103. 13, 22. 4, 201. 8, 70. 9, 45. Nem. 1, 4. 7, 21. 10, 33. Isthm. 2, 4. 5, 50.
ϝεοικώς Pyth. 3, 59.
ἐοικώς Nem. 3, 19. 7, 58. Isthm. 4, 24. — εἰκώς Isthm. 3, 63. — ἔοικε 1, 51.
ϝερέσθαι Pyth. 4, 142. Hymn. 10, 4.
ἐρέσθαι Pyth. 5, 108. Nem. 7, 68.
ϝίς Pyth. 4, 253.
ϝοῖκος Pyth. 7, 4. 8, 51. Nem. 6, 28.
οἶκος Ol. 6, 48. 99. 7, 4. Pyth. 1, 72. 4, 43. 151. 8, 65. Nem. 2, 23. 3, 63. 4, 76. Isthm. 5, 65.
οἰκεῖος Ol. 12, 19. Nem. 11, 31.
οἰκεῖν Pyth. 3, 34. 9, 9. Nem. 7, 9. 47. 65. 10, 58. Isthm. 3, 37.

οἰκιστήρ Ol. 7, 30. Pyth. 1, 31.
Ϝείκοσι Nem. 6, 66.
Ϝίσος Nem. 7, 5. 10, 86. 11, 41. Isthm. 5, 32.
ἴσος Ol. 4, 24.
Ϝεσπέρα Isthm. 7, 52.
ἑσπέρα Pyth. 11, 10.
ἕδνον Ol. 9, 11.
ἕλσαις Ol. 11, 47.
ἑστία Ol. 12, 14. Pyth. 5, 11. 11, 13. Isthm. 3, 35.
ἄστυ Ol. 13, 61. Pyth. 5, 56. Nem. 4, 23. Isthm. 5, 69. Dith. 2, 3.
ἀστός Pyth. 4, 297. 7, 8. 9, 101. Nem. 11, 17. Isthm. 3, 79.
ἰοχέαιρα Pyth. 2, 9.
ἑλικῶπις Pyth. 6, 1.
ἑλίσσεσθαι Nem. 6, 62.

Berücksichtigt sind hier natürlich eben so wenig als bei den Elegikern diejenigen Stellen, an denen deutliche Anzeichen für das Vorhandensein oder den Mangel des Digamma fehlen. Nur an einer Stelle macht Ϝ noch Position, Isthm. 5, 42:

αὔδασε τοιοῦτον Ϝέπος· Εἴ ποτ' ἐμάν, ὦ Ζεῦ πάτερ.

Dass diese Anwendung des Digamma so lange es überhaupt vorhanden war, nicht ausgeschlossen sein konnte, ist selbstverständlich; nur widerstrebte ein verfeinertes Sprachgefühl diesem Gebrauche in dem Grade, dass man sehr selten zu ihm seine Zuflucht nahm. Eine einzige Stelle aber wie die vorliegende würde schon — wenn es nicht reichlich andere Gründe gäbe — hinreichend gegen eine kaum hörbare Articulation des Digamma zeugen.

Sind denn die Pindarischen Siegesgesänge ebenfalls, wegen ihrer so mannigfachen Sprache, Producte verschiedener Jahrhunderte? Oder will man die Sprache etwa für eine gemachte erklären, in der desshalb beliebige Willkürlichkeiten vorkommen könnten? Da unsere „Kunstformen" ein würdigeres Verständniss der antiken Poesie überhaupt vorbereiten sollen, so will ich noch mit kurzen Worten einen Begriff jener scheinbar gemachten Sprachen, wie die Pindars und die der Chorgesänge in der attischen Tragödie, zu geben versuchen.

5. Man wird wahrlich sehr sorgfältig Schillers und Goethes Werke studiren müssen, um in jenen irgend umfangreiche Anklänge an die schwäbische, in diesen an die mitteldeutsche Mundart, die in Frankfurt herrscht, zu entdecken. Denn erst die modernen Sprachen sind wirklich und in der That zu todten Schriftsprachen geworden. Man schreibt nicht nach der Norm der eigenen Aussprache, sondern nach der in der gesammten Nation üblich gewordenen Pseudographie. Bei den Alten war es anders. Pindar bedient sich — man halte meinen Ausspruch für kein Paradoxon — für seine Siegeslieder des weit verbreiteten attischen Dialektes; aber er spricht diesen Dialekt aus wie ein gebildeter Thebaner es überhaupt that, wenn er sich desselben bediente, d. h. mit starken Anklängen an die heimische Mundart. Manche Eigenthümlichkeiten der attischen Mundart widerstrebten dem Thebaner zu sehr. Nun schrieb er nicht in attischen Typen das nach Art der Thebaner Ausgesprochene nieder, sondern hielt sich an die Wahrheit, das schreibend, was er sprach. Würden wir es eben so machen, dann würde mancher süddeutsche Schriftsteller, seiner eigenen Aussprache treu bleibend, schreiben müssen „ein schtiller Tack", wo der Norddeutsche „ein stiller Tach" zu schreiben hätte. Natürlich werden auch manche Wörter und Phrasen, manche eigenthümlichen Flexionen aus der heimischen Mundart mit hinüber zu nehmen sein. Das also wäre kein gemilderter Dorismus und Aeolismus, wie man zu nennen beliebt, sondern vielmehr ein in der Art gebildeter Thebaner ausgesprochenes Attisch.

In den Chorgesängen der attischen Tragödie haben wir ein dorisirendes Attisch, wie die alten vornehmen Familien es noch lange Zeit zu üben pflegten, bis eine allzu verbitterte Feindschaft der beiden Stämme dieser Mode ein Ende machte. In welcher Weise ein fremder Dialekt Eingang gewinnt und unter Umständen, von einer reichen Literatur begünstigt, den einheimischen verdrängen kann, das erläutern ja die modernen Sprachen hinlänglich.

6. Um auf Pindar zurückzukommen, so ist aus den Citaten ersichtlich, dass bei einzelnen Wörtern wie ἄστυ und ἀστός das Digamma gänzlich erloschen war. In anderen Fällen hielt es sich nur in denjenigen Wörtern, welche die Grundbedeutung am deutlichsten festhielten wie in Ϝοῖκος, während es in Derivaten, die hiervon sich weiter entfernten, frühzeitig verloren ging: so in οἰκεῖν,

οἰκιστήρ, οἰκεῖος. Diese Erscheinung ist für die Wortforschung von Wichtigkeit, namentlich für die Synonymik. Wir ersehen daraus, dass οἰκεῖν in dem Sprachbewusstsein eines Pindar nicht mehr deutlich die Vorstellung erweckte „ein Haus, ein Wohngebäude oder Wohnungsräumlichkeiten inne haben", sondern vielmehr, dass er nur das Aufhalten, Verweilen ins Auge fasste. Der οἰκιστήρ führt eine Kolonie an einen Ort und lässt sie zu ruhigem Gedeihen kommen, und es kann dieses in einer der Hauptsache nach bereits erbauten Stadt geschehen (Pyth. 1, 31 und anderswo). Diese Erhaltung der ursprünglicheren Form dort, wo die alte Bedeutung am treuesten bewahrt ist, ist eine in verschiedenen Sprachen geläufige Erscheinung (im Lateinischen *collēgi, relēgi*, dagegen *intellexi* u. dgl. m.). Auch bei Homer kann man solche Beobachtungen hinsichtlich des Digamma wie anderer Sachen machen, und es würde wohl die Mühe lohnen, dieses einmal zusammenzulesen und unter gemeinsamen Gesichtspunkten zu ordnen: man würde aufs neue das Gebiet der Willkür eben so zusammenschrumpfen sehen, wie den grossen Zeitraum, innerhalb dessen die Iliade und Odyssee entstanden sein sollen. Wer weiss, ob man nicht noch einmal zu der allgemein recipirten Ueberzeugung kommt, dass überall statt der Willkür ein feines Sprach- und Wohllautsgefühl vorliege, und dass jene Jahrhunderte sich ganz bequem in einem einzigen Menschenleben wiederfinden! Freilich bin ich keineswegs geneigt, der Nation gar keine Einwirkung auf die alten homerischen Epen zuzutrauen, wie wohl meine Worte in der Vorrede Mon. S. XVI beweisen werden. Aber ich glaube nun und nimmermehr in den herrlichsten Schriftwerken der Welt lose durch den Zufall zusammengeführte Conglomerate erblicken zu müssen. Und es zeigt die Erfahrung, dass ein gründlicheres Eingehen auf die Thatsachen auch immer mehr die grosse Homogenität der Data in beiden grossen Epen erkennen lässt.

§ 9. Accent und Ictus.

1. Die uns überlieferte Nomenclatur der Accente bezieht sich lediglich auf ihre musikalische Natur, indem, darf man ihr Realität

beimessen, lediglich Töne verschiedener Höhe durch dieselben bezeichnet werden. Denn in der Musik heissen die höheren Noten (τόνοι) der Skala ὀξεῖς, die tieferen βαρεῖς, und zwei verschiedene Noten, welche auf dieselbe Silbe fallen, ein περισπώμενος. Auch der Name der Accente, προσῳδίαι, bedeutet nichts anderes, als den „Beigesang", d. h. die Art, wie man zur Articulation der Wörter singt. Nun ist es mit diesen alten, in das Volksbewusstsein schon früh eingedrungenen und eingelebten, eigentlich aus ihm erwachsenen Benennungen eine eigenthümliche Sache: sie haben Sinn, sie sind passend und pflegen die Sache der sie gelten gut zu bezeichnen. Dies kann man z. B. mit Recht sagen von den alten Benennungen der Takte, σπονδεῖος, χορεῖος, ἀνάπαιστος u. s. w., über welche Mon. S. 160 gesprochen wurde, während die ebendaselbst erwähnten *Termini technici* der Grammatiker oder genauer Metriker, wie ἐπίτριτος, ἀμφίμακρος u. s. w. den ganzen Stumpfsinn des späteren Schulwissens auf den ersten Blick verrathen. So sollte man denn auch hier annehmen, dass jene alte Nomenclatur, die sich glücklicherweise bis in die späteste Zeit erhalten hat, eine sachgemässe und wahre sei, die entweder das volle Wesen jener später eingeführten Unterscheidungszeichen angibt, oder mindestens die hervorragende, die Hauptseite derselben vergegenwärtigt.

Dennoch herrscht wohl in keinem Punkte der alten Metrik — und dazu gehört, wie wir erkennen werden, unser Gegenstand — mehr Verwirrung der Ansichten, als gerade in der Lehre von den Accenten. Der ihr gebührende Name, Prosodik, oder etwa auch Prosodie, ist seit Hermann an einen ganz fremden Gegenstand, die Lehre von der Quantität, vergeben worden. So muss man denn eine Darstellung der Sache beginnen mit der Vindicirung eines Namens; denn ohne dieses geht es nun einmal nicht ab. Falsche Namen erzeugen falsche Begriffe und vermehren die Verwirrung; und es ist ohnehin sicher, dass die Wissenschaft, sobald sie die Verkehrtheit der *termini* erkannt hat, so lange kämpft und ringt, bis dieselben wieder zu ihrem Rechte gekommen sind. So wird auch, um einen analogen Fall anzuführen, die falsche Anwendung der Wörter Thesis und Arsis schliesslich doch weichen müssen mit dem besseren Verständniss der Sache, und die Mode, den schweren Taktheil Arsis, den leichten Thesis zu nennen wird, so viel Mühe

man sich auch zu dem entgegengesetzten Ziele geben möge, schliesslich doch in die Rumpelkammer antiquirter Gebräuche geworfen werden. Wir wollen desshalb nicht zu denen gehören, die das, was den Tod bereits im Herzen hat, noch eine Weile künstlich am Leben zu halten versuchen und getrost die Ausdrücke Prosodik und Prosodie in der Lehre von den Accenten anwenden, mit dem Unterschied, dass das erstere Wort das abstract Wissenschaftliche, das zweite aber die concrete Anwendung bezeichne. Wir sprechen also von den Regeln der Prosodik im Allgemeinen und von der Prosodie bestimmter Wörter und sagen z. B., dass λόγος und ἐμός verschiedene Prosodien haben, indem das erstere Wort den Acut auf erster, das andere ihn auf zweiter Silbe trage.

2. Die Ergründung der griechischen Prosodik ist eine der schwersten Aufgaben, die dem Philologen überhaupt entgegen treten können, wenn man sich nämlich das Ziel stellt, in die Modulation der lebendigen Rede und ihrer einzelnen Wörter selbst einzudringen; dass aber diese Aufgabe der grossen Hauptsache nach lösbar ist, bezweifle ich keinen Augenblick. Die Ergründung der Normen dagegen, nach welchen die alexandrinischen Gelehrten die Accentzeichen setzten und vertheilten, verursacht keine Schwierigkeiten, kann aber mit ihren Resultaten nicht auf den Namen einer Wissenschaft Anspruch machen. Wir müssen annehmen, dass die Alexandriner im allgemeinen das Richtige getroffen haben und bei ihrem äusseren Usus stehen bleiben; doch würden wir manche metrische Verhältnisse nicht richtig würdigen und erkennen können, wollten wir nicht versuchen, wenigstens in einzelnen Fällen zu ergründen, in wie weit der hergebrachte Accentsatz dem Wesen der Sache und dem Gebrauch in der lebendigen Rede entsprechen. Ein Eingehen in das Einzelne verbietet eben so sehr der Raum als der Grad des Interesses, welches die Prosodik für die Metrik hat; uns genügt die Kenntniss der wichtigsten Verhältnisse und Erscheinungen.

Die Grundbegriffe habe ich bereits im Leitfaden, § 4—5 kurz erläutert. Wir haben uns hier aber zunächst noch etwas näher die leitenden Principien anzusehen.

Beherzigen wir also zuerst, dass jede Silbe ohne Ausnahme ihren Accent, mit anderen Worten, ihre Prosodie, hat. Denn wie wäre es überhaupt auch nur möglich und denkbar, einen articulirten Laut vernehmen zu lassen, ohne dass derselbe

irgend einen Platz in der Tonleiter einnähme? Wenn man daher irgend eine Silbe betont (accentuirt) nennt, so versteht man darunter, dass sie mit einem hervorragenden Tone gesprochen werde, mit einem Tone, welcher merklich gegen diejenigen der Mehrzahl der Silben, die man mit bestimmten Abzeichen nicht zu versehen pflegt, absticht.

In dem Worte ἐτιμήσατο also nennen wir die Silbe -μη- betont und versehen sie mit einem Abzeichen, weil der Ton, mit dem sie gesprochen wird, sich deutlich vor dem der übrigen Silben bemerkbar machte. Die letzteren nennt man dem entsprechend unbetont, sollte sie aber richtiger mitteltonig nennen (Leitf. § 5), eine Bezeichnung, welche daran erinnert, dass die zukommenden Töne weder durch bedeutende Höhe, noch durch Tiefe hervorragen.

Sogleich am Eingange unserer Untersuchung drängt sich uns nun eine Principienfrage von höchster Bedeutung auf. Werden die Silben, welche die hervorragenden Töne tragen, auch mit den hervorragenden, d. h. den stärksten Icten durchweg gesprochen? Mit anderen Worten, hat man in der griechischen Sprache die „accentuirten" Silben kräftiger zu intoniren als die „nicht accentuirten", d. h. mitteltonigen? Man ist geneigt, diese Frage schlechthin und unbedingt mit Ja zu beantworten, und man trifft in der That im allgemeinen das Rechte mit dieser Antwort und ist gezwungen dort, wo man auf den Gegenstand nicht specieller eingehen kann, diesen Grundsatz als einen bekannten und richtigen hinzustellen. Ich habe es z. B. selbst gethan Mon. S. 71 sq. Und doch kann dieser Grundsatz in einer quantitirenden Sprache, in welcher die Accente sich als so schwankend erweisen, so leicht ihren Platz verändern, während die Quantität fest, und man kann fast sagen, unabänderlich, vorliegt, nur eine sehr bedingte Richtigkeit haben. (Man vergleiche § 3, 6). Denn auch jener Grundsatz, den ich in der Taktlehre (Comp. § 3, 3) aufstellte, hat eine nicht wegzudisputirende Evidenz: „Es liegt in der Natur der Vocalwie der Instrumentalmusik, ja selbst in gewissem Grade in der Natur der Sprache, dass die stärkere Intonation mit den längeren Noten und Silben, die schwächere mit den kürzeren sich vereine."

Unter den modernen Sprachen, wenigstens denjenigen, welche sich zu hoher culturgeschichtlicher Bedeutung emporgeschwungen

haben, ist ohne Zweifel die deutsche Sprache der griechischen am congenialsten, und so ist es gekommen, dass gerade uns Deutschen es am besten gelungen ist, in Sinn und Wesen der griechischen Sprache einzudringen, und die deutsche Philologie steht als ein Muster für die Bestrebungen der Gelehrten anderer Völker mit Recht da. Aber wir müssen uns hüten, von einer Identität der Kategorien in beiden Sprachen als von einer feststehenden Sache auszugehen. Denn was die lautlichen Verhältnisse anbetrifft, so ist eine grössere Verschiedenheit kaum denkbar, als zwischen der deutschen Sprache, wenigstens wie sie jetzt ist, und der griechischen existirt. Schon die französische Sprache ist der letzteren unendlich viel congenialer in dieser Beziehung, als die deutsche. Während uns z. B. jenes Schwanken des Digamma im Anlaute eine völlig fremdartige Erscheinung ist, da wir nicht fassen können, wie die Gestalt eines Wortes zur Herstellung des Wohlklanges so stark verändert werden könne, haben die Franzosen für den Auslaut völlig dieselben Verhältnisse, und die Wortformen erleiden im Fluss der Rede Umgestaltungen, die sie für den Ungeübten oft ganz unkenntlich machen. Auch die Elision zur Vermeidung des Hiatus, und nur zu diesem Zwecke, nicht wie im Deutschen beliebig, ist dort eine der gewöhnlichsten Erscheinungen, nicht bloss in der Poesie, sondern auch in der Prosa. So werden denn die sogenannten stummen *e* am Schluss der Wörter in der That, wenn auch sehr leise, und ohne dass sie gewöhnlich eine Silbe bilden, gesprochen: man sagt *om'* (homo), *dam'* (puella), nicht — nach deutscher Pseudographie — *omm*, *dām* oder *damm*. Aber vor folgendem Vocale schwindet dieses leise, nur durch einen Apostroph bezeichnete *e*: *s' t-om ç̆-t-onnę́t'*, *ō∼-n-ónnet om'* (geschr. cet homme est honnête u. s. w.). Man sollte desshalb, ehe man den griechischen Accent als dem deutschen identisch setzt, die französischen Accente, wohl verstanden, die der lebendigen Rede, gründlich studiren, um wenigstens so viel zu erkennen, dass die Accente in den verschiedenen Sprachen nicht nur verschieden gesetzt werden, sondern auch ein ganz verschiedenes Wesen haben, zum Theil nur Analoga, nicht Identitäten sind. Man muss sich also vergegenwärtigen: das was wir in unserer Sprache Accent nennen, entspricht ungefähr dem, was die Griechen προσῳδία, die Franzosen *aksá∼* (geschr. accent) nennen; etwa wie die Flossen eines Fisches, als

Bewegungsorgane, den Füssen der Säugethiere, den Füssen und Flügeln der Vögel entsprechen.

Denn wir Deutschen haben fast mit völliger Consequenz folgende Gesetze durchgeführt:

I. Die logisch wichtigsten Silben, die Stammsilben, haben die grösste Quantität, die hervorragenden Accente und den stärksten Nachdruck (Ictus) zu gleicher Zeit;

II. die determinativen Silben (Wurzeldeterminative, Flexionsendungen und Vorsilben), die an sich keinen deutlichen Begriff mehr gewähren, sind zu gleicher Zeit fast durchgängig von geringer Quantität, „unaccentuirt" (mitteltonig) und tonschwach (mit geringem Ictus);

III. dagegen hat der determinative Theil einer Zusammensetzung, der sonst als einzelnes Wort vorkommt, hervorragende Quantität, Accent und Ictus, doch nur so, dass dem determinirten Worte in allen drei Beziehungen ebenfalls ein bedeutendes Nebengewicht gelassen werde.

Da nun die Quantitätsunterschiede im Deutschen verhältnissmässig gering sind und ganz kurze Silben nur selten vorkommen, so musste sich bei uns derjenige Begriff von dem Wesen der Accente entwickeln, der sie immer von einer stärkeren Intonirung (Ictus) der betreffenden Silben als untrennbar erachtet. Und so pflegen wir denn, als Deutsche, unter dem Worte Accent die Begriffe von Accent und Ictus zu vereinigen. — In unserer Darstellung haben wir natürlich beide Begriffe streng zu sondern.

3. Der Accent-Ictus (denn dieses wäre die der Sache entsprechende Benennung) der deutschen Sprache hat, wie wir so eben sahen, einen durchaus logischen Werth; er bleibt unwandelbar auf der wichtigsten, der Stammsilbe des Wortes stehen, welche Vorsilben oder Flexionsendungen auch hinzutreten mögen: gíb, ich géb-e, ihr géb-et, ge-géb-en, be-géb-en. Eine Ausnahme findet nur bei Vorsilben, denen ebenfalls logische Schärfe innewohnt, statt: aúsgehen, aúfleben u. s. w. Dagegen folgt der griechische Accent — es ist zunächst der Acut ins Auge zu fassen — vorwaltend den Gesetzen des Wohllautes: τύπτω, aber ἔτυπτον, τυπτόμεθα, wo, bei einem Verbum, nur das Bestreben bemerkbar ist, den Hochton möglichst vom Ausgang des Wortes zu entfernen; aber er darf nicht

bis zur vierten Silbe zurückgehen (τύπτομεθα): die entstehende Gleichtönigkeit dreier Silben im Ausgange würde das griechische Ohr unangenehm berührt haben. Logische Gründe entscheiden wenig: denn in ἔτυπτον fällt der Acut auf das Augment, in ἔλαμβανον unter denselben grammatischen Verhältnissen auf die Stammsilbe, indem, wie ganz evident ist, in beiden Fällen der Wohllaut das entscheidende Moment ist.

Dennoch aber spielt auch der grammatische und logische Werth der Silben in Betreff des Accentes eine wichtige Rolle. Sehen wir dieses zuerst beim Verbum, wo eine Erscheinung, die man, so viel ich sehe, bis jetzt nicht genügend erklärt hat, sogleich Licht gewinnt, wenn man diese Bedeutung des Accentes ins Auge fasst. Wesshalb ist die Betonung des starken Aoristes von der des Präsens eine so stark abweichende? Warum betont man λαμβάνειν, aber λαβεῖν; λάμβανε, aber λαβέ; λαμβάνων, aber λαβών? Die Wurzel des Verbes, der Theil also, der den eigentlichen Begriff desselben enthält, ist ΛΑΒ; dieser ist in den Zeiten, die zugleich die Dauer der Handlung hervorheben sollen, durch das Determinativ ΑΝ erweitert, so dass der Stamm für diese Zeiten ΛΑΜΒΑΝ lautet; gegen diesen so nicht nur formell, sondern auch begrifflich erweiterten Stamm treten die Flexionsendungen, die nur je einen Zweck haben, verhältnissmässig zurück; und desshalb tritt der Accent möglichst vom Ende zurück und markirt die Theile des Stammes: λάμβανε und λαμβάνεις. Derselbe Fall ist auch bei den Verben, die einen einsilbigen „Präsensstamm" (sollte heissen: „Dauerstamm") haben, da dieser Stamm stets aus der einfachen Wurzel sich durch Ersatzdehnung, Consonantenverdopplung (§ 4) oder auf irgend eine andere Art erweitert und gekräftigt hat, um so den Begriff der Dauer hervortreten zu lassen: der Accent wird möglichst an der Stammsilbe haften, ausgenommen wo diese die vierte Silbe vom Ende sein würde, und kann sonst nur noch das Augment treffen. Anders steht es mit jenem Aorist und seinen augmentlosen Formen; hier bilden jene Endsilben gegen den unerweiterten Stamm ein bedeutenderes Gegengewicht und vereinen sich desshalb auch leichter mit einem hervorragenden Tone.

Beim Nomen tritt der logische Werth des Accentes ebenfalls deutlich hervor. Er bleibt möglichst auf seinem ursprünglichen Platze stehen: aber dieser ist freilich in sehr zahlreichen Fällen

nicht die Stammsilbe des Wortes. Und wiederum machen die Gesetze des Wohllautes sich in voller Kraft geltend. Obgleich man ἄνθρωπος sagt, darf es doch in keinem Falle ἄνθρωπου heissen, sondern nothwendig ἀνθρώπου. Bei den einsilbigen Wörtern aber, also denjenigen, die keine wesentlichen Wurzeldeterminativa angenommen haben, finden wir auch wieder eine Erscheinung, die derjenigen beim starken Aoriste vollkommen entspricht: bei ihnen pflegen nämlich manche sonst mitteltonige Endsilben den Hochton oder Circumflex zu erhalten: ποδ-ός, ποδ-ί, ποδ-οῖν, ποδ-ῶν, πο-σί. Es sind gerade diejenigen Casus, welche die hervorstehendsten Begriffe zu dem Worte hinzubringen; denn dass der Accusativ dem Nominative näher, viel näher steht als der Genitiv und der Dativ, das scheint man deutlich gefühlt zu haben, indem man z. B. ihn im Neutrum gar nicht vom Nominative unterschied; nur bei einer Person ist deutlicher Unterschied von Thätigkeit und Leiden. Man vergleiche: *patrem amo*, aber *pater amatur;* dagegen *do tibi*, aber *tibi datur*.

Deutlich zeigt sich auch die logische Kraft des Accentes in Zusammensetzungen, wobei man z. B. θηροκτόνος von θηρόκτονος unterscheidet. Es soll mehr die Thätigkeit, als der leidende Zustand hervorgehoben werden. Aber wiederum muss dieses alles vor dem Wohlklange zurücktreten; denn in den Formen θηροκτόνου, θηροκτόνῳ u. s. w. sind die Begriffe nicht mehr durch die Betonung zu unterscheiden: der Wohlklang ist das höchste Gesetz.

Man hat viel über die ursprüngliche Betonung der arischen Sprache geschrieben und mit Recht haben G. Curtius und Andere darauf aufmerksam gemacht, dass schon die griechische und die sanskritische Sprache den Beweis liefern, für die Ursprache sei kein strenges Verharren des Accentes auf der Wurzelsilbe vorauszusetzen. Man machte darauf aufmerksam, wie deutliche Begriffe die Flexionssilben ursprünglich haben mussten, und dass auch bei uns noch der Hauptaccent die determinative Silbe zu treffen pflege, so lange diese einen deutlichen Begriff habe: Haústhür, ánlangen, nicht: Hausthür, anlángen. Aber man ist auch hierin wieder zu weit gegangen. Die Personalendungen entsprechen jedenfalls, mag auch die Ableitung hin und wieder in Zweifel gezogen werden, den persönlichen Fürwörtern. Aber die letzteren tragen keineswegs einen hervorragenden Accent (bei uns Accent-Ictus, doch ist die Einführung dieses Terminus nicht unbedingt nöthig, da es dem Leser überlassen

bleiben kann, wo von der deutschen Sprache die Rede ist, mit dem Worte die richtige Bedeutung zu verbinden). Man sagt: „ich glaúbe", nicht „ich glaube", ausser wo ein logischer Gegensatz vorliegt. Aus welchem Grunde sollte man nun nicht, wenn man etwa die Form „glaub' ich" zu „glaubich" vereinigte, der Stammsilbe den Hauptaccent lassen, trotz der unabgeschliffenen Form des „Suffixes"? Denn solcher Art wäre doch etwa das vorausgesetzte Suffix -ομι: λαμβάνω aus λαμβάνομι, λαμβάνομ. Ganz eben so aber steht es mit sämmtlichen anderen Flexionsendungen. Sie alle vertreten Wörter, die auch dann weder stark- noch hochtonig sind, wenn sie noch selbständig und lose gebraucht werden, ja sogar selbst durch Flexionsendungen erweitert sind. So die Hülfsverben der Zeit: „ich habe geschrieben", nicht „ich hábe geschrieben"; die des Genus verbi: „ich werde geliebt", nicht „ich wérde geliebt"; die der Modi „ich möchte behaúpten", nicht „ich möchte behaupten." Eben so die Wörter welche den Numerus angeben, sogar wenn dieser ganz bestimmt (nicht allgemein) bezeichnet wird: „Es zogen drei Búrschen wohl über den Rhein", nicht: „drei Burschen". Die Wörter, welche die Comparationsendungen vertreten können, verhalten sich nicht anders; nur liegt der logische Gegensatz ja gerade in jeder Vergleichung: „Er ist méhr verletzt, als sie"; dagegen aber auch: „Er ist mehr verschlágen, als klúg", *astutior quam prudentior*. Endlich drücken die Casusendungen Beziehungen aus, die sonst durch die tonschwachen Präpositionen angegeben werden; und selbst, wenn diese noch die ungeschwächte und deutlich im Bewusstsein vorhandene Nominalform haben, ist ihr Ton schwach und zurückstehend: kraft meines Ámtes, zufolge des Beféhles, trotz meines Álters. Nun ist jedenfalls die mit dem Nominalstamme zu einem Begriffe verschmolzene, als Endung auftretende Präposition am abgeschwächtesten und kann am allerwenigsten dann den Ton aus einem logischen Grunde erhalten, wenn sie bis zu einer unkenntlichen Endung abgenutzt ist. Man darf nicht hiermit die Anastrophe, sondern das angehängte Enklitikon (im weiteren Sinne) vergleichen: οἴκόνδε und οἴκοθεν.

Man macht sich also das Verhältniss jener Flexionsendungen keineswegs klar, wenn man Zusammensetzungen wie Haústhür vergleicht; hier heisst es auch in aufgelöster Form: die Thür dieses Haúses, mit dem Hauptaccent auf dem bestimmenden Genitiv. Um

das Verhältniss der noch nicht abgeschliffenen Flexionsendungen richtig würdigen zu können, muss man vielmehr, wie oben geschehen ist, die Accentuirung derjenigen selbständigen Wörter vergleichen, die dieselben Begriffe ausdrücken.

Demgemäss bleibe ich bei der wohlbegründeten Ansicht stehen, dass in der arischen Ursprache die Stammsilben der Wörter den Hauptton, die Flexionssilben durchgängig den Nebenton trugen. Wenn aber in der griechischen wie in der alt-indischen Sprache sich viele accentuirte Endungen finden, so ist diese Erscheinung dem ausgeprägten Streben nach Wohllaut zuzuschreiben.

Vielleicht wird man auch für das Altindische dieses Gesetz noch sicher erkennen können; für die griechische Sprache steht es fest. Denn entweder bleibt hier der Accent constant auf derselben Silbe: dann ist dieses gewöhnlich eine Stammsilbe, λόγος, λόγου, λόγοισι, Oder er verändert mannigfach seinen Platz: dann ist die Stelle desselben nicht von logischen Verhältnissen, sondern von dem Wohllaute abhängig — ἔτυπτον aber ἐλάμβανον. Drittens, werden die Flexionsendungen accentuirt, wie beim starken Aorist und einsilbigen Substantiven und Adjectiven, so geschieht dies mit Anschluss an die Quantität: λίπών, λιπεῖν, aber nicht λιπέ; die Wortformen εἰπέ, ἐλθέ, εὑρέ, λαβέ und ἰδέ sind vereinzelt und aus der Analogie von ἰδού, λαβοῦ u. s. w. zu erklären. So möchte denn neben einem logischen Grunde, der allerdings durchschimmert, bei den Substantiven der 3. Declination auch die Quantität der Endungen entschieden haben; denn *Acc. sing.* α oder ν, *Nom. u. Acc. dual* ε, *Nom. pl.* ες, *Acc. pl.* ας sind durchaus von geringerer Quantität als die Endungen *Gen. s.* ος, *Dat. sing.* ι, *Gen.* und *Dat. dual.* οιν, *Gen. pl.* ων, *Dat. pl.* σιν, σι.

Uebrigens ist jenes Gesetz, dass die Stammsilben den Hauptton hatten, ein Zeugniss, dass die Accente eigentlich und ursprünglich nach logischen Grundsätzen vertheilt waren, und damit eben stimmt, wenn bestimmte Flexionen und bestimmte determinative Endungen überhaupt mit dem Accente auch noch in der späteren griechischen Sprache versehen werden; aber die Wohllautsgesetze hatten sich den Haupteinfluss bereits zu verschaffen gewusst.

4. Wir haben so eben zwei ganze Kategorien von Wörtern kennen gelernt, in denen der Accent sich mit Vorliebe mit den

Silben von verhältnissmässig grösserer Quantität vereinigt. Hierzu treten weitere ganz augenscheinliche Beispiele, von denen ich folgende anführe. Das oxytonirte Schluss-α von Wörtern der ersten Declination ist ausnahmlos lang, das nicht accentuirte oft kurz (φθορᾱ́, verglichen mit γλῶσσᾰ, ἄμυνᾰ). Es hat sich also dort der ursprünglich gedehnte Vocal als ein gedehnter gehalten, wo er mit dem Accente verbunden war; er ist dagegen dort verkürzt, wo er ohne Accent war. Derselbe Fall ist mit der Substantivendung ύς, die bei Homer noch stets lang ist, während -υς auch bei ihm schon kurz ist (πέλεκυς, nicht πελέκυς; dagegen πληθύς). — Doch diesen Beispielen, die leicht um mehrere vermehrt werden können, stehen noch zahlreichere andere entgegen, in denen der griechische Accent geradezu im Gegensatz zu der Länge der Silben steht. So ist z. B. die Endung ῐ̆νος, welche zur Bildung von Adjectiven zur Bezeichnung des Stoffes dient, ohne Accent; dieser kommt dadurch auf den fast immer kurzen Wortstamm zu stehen (λίθινος, ξύλινος), würde dagegen in den obliken Casus öfter mit Längen zusammentreffen, wenn er mit der Endung verbunden wäre: λιθίνοῦ, λιθίνῷ u. s. w. Und umgekehrt ist die Adjectivendung -νός, eben so die ähnliche -λός u. s. w. immer accentuirt, obgleich gerade hier die Stammsilbe meist durch Dehnung des Vocals, zuweilen auch durch Position lang zu sein pflegt: φᾱνός, δεινός, ποθεινός, στυγνός; δειλός, ἀπατηλός, φειδωλός.

In diesen Fällen folgt der Accent der langen Silbe; aber in viel zahlreicheren Fällen geht er ihr voraus, und zwar unmittelbar. Dies ist sogar allgemeines Gesetz, wenn die Endsilben gedehnte Vocale enthalten: sie dulden den Accent nicht an dritter Silbe, sondern veranlassen, dass er auf die unmittelbar vorangehende Silbe tritt: πόλεμος — πολέμου, λάμβανε — λαμβάνου. Die Ausnahmen sind nicht häufig und man erkennt meist ganz leicht, dass hier die Endungen doch verhältnissmässig flüchtig sind. Denn wenn die Betonung βούλομαι, βούλεται, βούλεσθαι und βεβούλευσαι die regelmässige ist, so weiss man ja, dass der Diphthong αι der allerleichteste ist und in der Erscheinung, dass diese Verbalendungen mehr oder weniger leicht elidirt werden können (§ 6, 6 I), findet man dies bestätigt. Daher ist auch die Betonung ἄμυναι, πόλεμοι zu erklären, obgleich bei diesen Nominalendungen keine Elision mehr zulässig ist; und eine Betonung wie Μενέλεως erklärt sich wohl

am einfachsten aus dem Gefühle für die grammatische Identität der Ausgänge -āος und εως.

Somit dürfte die Thatsache ganz offen vor Augen liegen, dass der griechische Accent völlig unabhängig von der Quantität ist, und dass mindestens in eben so vielen Fällen die Neigung erkennbar ist, denselben im Gegensatz zu der letzteren zu verwenden, als ihn damit zu vereinigen.

5. Betrachten wir einmal eine Wortform wie γλαυκί genauer. Eine Silbe wie γλαυ, die nicht nur einen sehr schweren Diphthongen enthält, sondern obendrein mit einer schweren Doppelconsonanz anlautet, kann unmöglich ohne eine ganz erhebliche Intonationsstärke ausgesprochen werden; eine flüchtige Silbe hingegen wie κί, mit irgend erheblicher Intonationsstärke ausgesprochen, muss nothwendig Dehnung und Länge erhalten. Man schlage eine Klavirtaste blitzschnell und zugleich sehr stark an; mögen die Schwingungen der Saite durch die rasch herbeigeführte Dämpfung auch sogleich gehemmt werden: im Ohre wird der Ton in jedem Falle länger nachklingen, als der eben so schnell aber leise angeschlagene Ton. Physische Gesetze lassen sich durch nichts beseitigen, nicht einmal durch scholastische Spitzfindigkeiten. Es geht mit den Eindrücken des Ohres genau so wie mit denen des Auges: der schnell durch die Luft fliegende Funke, so klein er auch sein möge, erscheint uns als eine ununterbrochene feurige Linie wegen der Lichtstärke des Objectes; ein Steinchen von derselben Grösse, das seinen Weg eben so schnell zurücklegt, wird für uns dagegen unsichtbar bleiben.

Sollte ferner es in einer Form wie πνευμάτων wohl möglich sein, die richtige Quantität inne zu halten, wenn man mit dem Acutus zugleich den stärksten Wort-Ictus verbindet? Es ist ganz evident, dass hier die Prosodie eben so unabhängig von der Intonation (Leitf. § 4) als von der Quantität ist.

Läge nämlich in der griechischen Sprache der Regel nach der stärkste Nachdruck (Ictus) auf der prosodisch bevorzugten Silbe, so würde es ganz unmöglich sein, die letztere zu elidiren. Aber der Accent äussert vielmehr nicht den geringsten Einfluss auf die „Standhaftigkeit" einer Silbe. Eben so leicht wie ὅδε und ταῦτα sich zu ὅδ' und ταῦτ' verflüchtigen, eben so leicht geht κακέ und κακά in κάκ' über. Und eben so gut wie die ältere Sprache und die

in vielen Punkten sie bewahrende Poesie statt ἔλιπον λίπον sagen konnten, durften neben Formen wie ἔθηκε, ἔδωκε und ἔβη auch die anderen: θῆκε, δῶκε und βῆ vorkommen. So flüchtige Silben aber, die ohne Beeinträchtigung des Wortsinnes und der Verständlichkeit der Rede auch fortgelassen werden konnten, konnten auf keinen Fall einen starken Ictus tragen. So erkennen wir denn mit vollkommenster Sicherheit die Wahrheit der folgenden Regel:

Die griechische Prosodie war eben so unabhängig von der Intonation als von der Quantität; der griechische Accent ist nichts als ein Zeichen für die Tonhöhe, kein Accent-Ictus wie der deutsche.

6. Wir haben nun zu erforschen, worin denn der durch die Prosodie erstrebte Wohllaut bestand. Doch können wir nicht über kurze Notizen hinausgehen: denn eine gründliche Erforschung der griechischen Accentlehre, die ihrem wahren Wesen nach noch ganz verkannt wird, könnte nur in einem selbständigen Werke, welches sich bis auf die Modulation ganzer Reden erstreckte, ermöglicht werden.

Eine menschliche Rede in der alle Silben und Wörter in gleicher Tonhöhe gesprochen würden, ist ganz undenkbar. Fast eben so undenkbar aber ist eine Rede, in der in jeder Silbe die Tonhöhe in deutlicher und bezeichnender Weise wechselte. Nur einsilbige und zugleich wortarme Sprachen, wie die chinesische, könnten zu diesem Darstellungsmittel greifen. Die höher organisirten Sprachen unterscheiden zwischen einer Mehrzahl von Silben, welche ziemlich in gleichem Tone, dem Mitteltone, ausgesprochen werden, und solchen, die bald höhere, bald tiefere Noten tragen und somit sich vor jenen auszeichnen und nun κατ' ἐξοχήν betonte genannt werden.

Der Hochton, *acutus*, ist die am nächsten liegende Auszeichnung einer Silbe; er wurde, wie oben erschlossen ist, in den alten Flexionssprachen fast durchgängig den Stammsilben zu Theil. Als aber die Flexion sich zu grosser Mannigfaltigkeit entwickelt hatte und so die Wörter zum Theil eine grosse Ausdehnung erhalten hatten, da musste nothwendig es sich als ein Uebelklang bemerkbar machen, wenn ein Wort nur ganz an der Spitze durch einen Hochton bemerkbar war, dann aber eine lange Reihe von

Silben in demselben gleichen Mitteltone folgte: λάμβανομεϑα. So wurde die logische Kraft des Accentes geschwächt, er diente mehr dazu eine unangenehme Gleichtönigkeit zu entfernen — λαμβανόμεϑα, wo nur je zwei Silben gleichen Tones neben einander stehen — und machte nach dieser Seite hin bei der Weiterentwicklung der Sprache immer grössere Fortschritte.

I. So muss z. B. das Aufrücken des griechischen Accentes nach dem Wortschlusse hin, wenn die Schlusssilbe eine gedehnte ist, auch als ein Bestreben aufgefasst werden, eine Art von Gegengewicht gegen die durch Quantität und Ictus allzu ausgezeichnete Schlusssilbe zu bilden (πόλεμος—πολέμου). Es ist freilich ganz sicher, dass ursprünglich etymologische Gründe den Accentsatz πολέμου bewirkt haben, da diese Form aus πολέμοος, πολέμοο entstand; aber auch in jener ursprünglicheren Form stände der Accent bereits nach euphonischem, nicht nach logischem Principe, da sonst die Prosodie πόλεμοος, πόλεμοο, πόλεμου zu erwarten wäre. Und selbst eine einzig etymologische Ursache vorausgesetzt: so wurde doch das später nur noch als Wohlklang empfunden, wofür der etymologische Grund nicht mehr verstanden wurde.

Denken wir uns nun eine Sprache, welche selten bis zu dreisilbigen, nie bis zu viersilbigen Flexionsendungen fortschritt: diese wird schwerlich Veranlassung finden, in irgend grösserem Masstabe den Accent von der Stammsilbe zurückzuziehen. Und so beschaffen sind die altgermanischen Mundarten. Man vergleiche nur die längste gothische Conjugationsendung mit der längsten griechischen, und man wird sich die Sachlage klar machen können: *nasi-dēdeima* und *nasi-dēdeina* von dem schwachen Verbum *nasjan* neben λυ-ϑησόμεϑα, λυ-ϑησόμενος und gar λυ-ϑησομένοισιν; auch ist noch passend an die volleren Endungen in λυ-ϑησοίμεϑα, eigentlich λυ-ϑησοίμεσϑα zu erinnern.

Sahen wir aber oben, dass die stärkere Intonation sich nothwendig der längeren Silbendauer anschliesse, so ist doch auch der folgende Lehrsatz schon an sich evident:

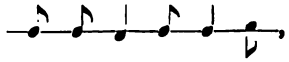
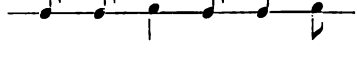
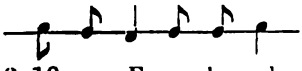
II. Wo eine Folge von Silben gleicher Quantität vorhanden ist, da verbindet sich der stärkere Ictus mit der accentuirten Silbe am leichtesten, aber nicht nothwendig.

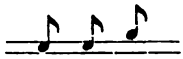
Unter den verschiedenen Silben in ἐλιπόμεθα ist die mittlere durch den Hochton vor den übrigen ausgezeichnet; es ist desshalb ganz natürlich, dass man auch einen etwas stärkeren Nachdruck mit ihr zu verbinden geneigt sein wird. Aber dass man dieses nicht als unerschütterliche Regel hinstelle, davor warnen Beispiele wie die oben angeführten: κάχ' neben κακέ, λίπε neben ἔλιπε.

Nun sind, wie durch die neuere Sprachforschung in weitem Umfange mit Sicherheit erschlossen ist, die meisten, vielleicht fast alle Dehnungen die Produkte der Zusammenziehung je zweier, zuweilen selbst dreier Vocale, die ehemals getrennt gesprochen, später in der Aussprache vereinigt wurden (ἀνθρώποο — ἀνθρώπου); in anderen Fällen verrathen sie sich als Ersatzdehnungen (§ 4), die einem unterdrückten Consonanten ihren Ursprung verdanken. Durch ein eigenthümliches Umspringen können selbst viele Vocale, die eigentlich den Endungen angehören, in die Stammsilbe gerathen: τείρω aus τεριω, γούνατος neben γόνυ; man vergleiche französische Wörter wie *répertoire* aus *reportorium, repertorie; révolutionnaire* aus *revolutionarius, revolutionarie.* Wenn nun für das Urgermanische kurze Flexionsendungen neben kurzen Stämmen angenommen werden (und darauf führt eben die Sprachforschung), so wird die Stammsilbe dennoch wegen ihres Hochtones den Hauptictus des Wortes tragen. Allmälig werden desshalb die wenig ausgezeichneten Endungen sich abschwächen — und immer mehr Kraft und Bedeutung wird die Stammsilbe erhalten. Endlich schrumpfen die Flexionssilben auf ein Minimum zusammen; man fühlt das Bedürfniss, dafür der constanten Stammsilbe ein grösseres Gewicht zu geben und — das neudeutsche Sprachgesetz, nach welchem Prosodie, Quantität und Ictus zusammenfallen, ist fertig!

Es ist daher verkehrt, die deutsche Metrik eine rein accentuirende zu nennen; das Grundprincip könnte vielmehr nur genau durch den *terminus technicus* prosodisch-quantitativ, oder gar durch den ungeheuerlichen Ausdruck prosodisch-quantitativ-intonirend bezeichnet werden.

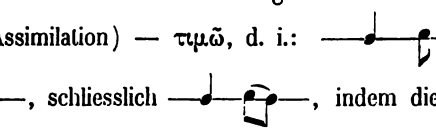
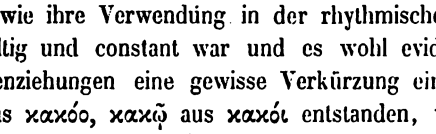
7. Haben wir uns ganz und gar von der Vorstellung emancipirt, dass der griechische Accent in irgend hervorragender Weise mit dem Ictus in Beziehung stehe, so werden wir auch leicht begreifen, wesshalb der Acut im Allgemeinen (denn die Grammatiker haben eine zu unwandelbare Schablone angewandt) in den

Gravis übergehen musste, wenn das folgende Wort durch keine Interpunction getrennt war. Auch wir betonen so in vielen Fällen, aber fast nur in Fremdwörtern, in denen wir ja die Stammsilben von den determinativen Silben nicht durch lebendiges Sprachgefühl unterscheiden, wenigstens nicht innerhalb des deutsch gedachten und grösstentheils aus deutschen Wörtern bestehenden Satzes. So sagen wir zwar: „Er ist ein Candidát, ein Advocát, ein Referendár", aber dagegen: „Cándidat Müller, Ádvocat Schulze, Réferendar Meyer." Eben so griechisch: καλὸς ἄνθρωπος, καλὴ γυνή, d. h. der Hochton ist von der letzten Silbe zurückgezogen. Steht er nun thatsächlich auf einer der vorhergehenden Silben, z. B. κάλη γυνή, ἄγαθος ἄνθρωπος? Wäre diese Praxis die gewöhnliche gewesen und könnte sie desshalb als ein allgemeines Gesetz aufgefasst werden, dann hätten sicher die Alexandriner darnach ihre Accentzeichen gesetzt; denn was sich in eine todte Schablone fassen liess und dabei so auffällig und leicht erkennbar war, das entging ihnen überhaupt nie. Bedeutenden Talenten wie Aristarch hätte diese Erscheinung um so weniger entgehen können. Aber beherzigen wir doch nur wieder, dass wir unsere Accent-Icten wohl in manchen Beziehungen mit den griechischen Accenten vergleichen können, da ja die eine ihrer Functionen in der That den letzteren entspricht, dass wir aber nimmermehr sie jenen gleichsetzen dürfen. Der Grieche wollte hier nur den Zusammenstoss oder das zu nahe Aneinanderrücken zweier Hochtöne vermeiden, und die Gewohnheit mochte nun leicht noch einen Schritt weiter gehen: nicht nur ἀγαθὸς ἄνθρωπος und ἀγαθὸς ἀνήρ, sondern vielleicht auch noch ἀγαθὸς στρατηγός und selbst noch bei weiterer Trennung der Hochtöne. Denn war nicht auch der Tiefton eine Markirung dem Mitteltone gegenüber, und entsteht nicht eine viel schönere Klangfigur, wenn ich ἀγαθος στρατηγος, setze gleich  , als wenn ich das eintönige  oder  hervorbringe? Trotzdem wird sich in § 10, 2 a. E. ergeben, dass allerdings ein Nebenhochton, d. h. ein Ton, der sich nicht viel über das Niveau des Mitteltons erhob, möglichst zwei Silben rückwärts von dem zum Tiefton gewordenen

Hochtone fiel, so dass z. B. ἀγαθὸς die Prosodie hatte, im Gegensatze zu ἀγαθός  , wie man genauer bezeichnen müsste, um auch die kleineren Stufen angeben zu können. Und die Ersetzung gerade des Hochtons durch den Tiefton, nicht durch den Mitteltón, ist selbst eine uns Deutschen geläufige Erscheinung, obgleich wir ja mit dem Accent stets einen so starken Ictus und eine so bedeutende Quantität verbinden, so dass die Sache um so auffälliger wird. Sobald wir einen ganz besonderen Nachdruck nämlich mit einem Worte verbinden, geben wir ihm den Tiefton statt des Hochtones: „O Ménsch, du hast deinen Brùder ermordet.“ „Du sollst es mit dem Tòde büssen.“ Je grösser hier das Pathos, desto tiefer und zugleich kräftiger der Ton. Eben so ist die Betonung des Nachsatzes, namentlich, wo der Gedankenzusammenhang nicht durch Formwörter wie Conjunctionen bezeichnet wird, wo also der lebendige Accent noch eine bedeutende logische Kraft hat: — „Man greift dich án: vertheidige dich; man verläumdet dich: offenbare die Wàhrheit.“

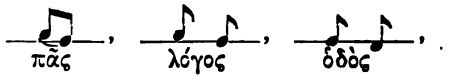
Fälle übrigens, wo auch im Deutschen die Prosodie gänzlich unabhängig von den Icten und der Quantität ist, werden wir weiter unten kennen lernen. Sie sind äusserst lehrreich für jeden, der nicht in einem gelehrten Buchstabenwissen unterzugehen geneigt ist und die sittliche Kraft in sich fühlt, jenen Alp todter Regeln, die für die Wissenschaft eben so verderblich wie für das Leben unnütz sind, von sich abzuschütteln.

8. Der Circumflex, προσῳδία περισπωμένη bezeichnet schon seinem Namen nach den geschwungenen, d. i. den Doppelton. Genauer gesagt ist es der fallende Ton, der, hoch ansetzend, zum Tieftone, mindestens zum Mitteltone hinabsinkt. Dies geht mit vollkommenster Sicherheit aus allen Erscheinungen hervor, und nur aus diesen wollen wir uns überzeugen; denn die Zustimmung der alten Grammatiker, die uns auch hier nicht fehlt, kann uns gleichgültig sein, so wie es ihr Widerspruch sein würde. Nur was aus den Thatsachen selbst erschlossen ist, darf auf den Namen eines wissenschaftlichen Resultates Anspruch machen. Begreifen freilich, vollkommen begreifen werden auch nur diejenigen Leser die Sache, welche sich in ein feines Gefühl für Quantität und Sprachlaut überhaupt hineingelebt haben.

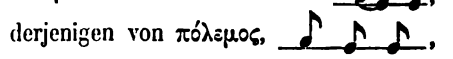
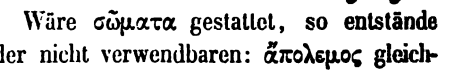
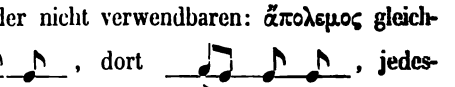
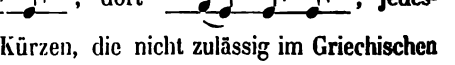
Zuerst nämlich ist diese Natur des Circumflex auf etymologischem Wege erschliessbar. In ausserordentlich häufigen Fällen tritt er da ein, wo eine Zusammenziehung zweier Silben stattgefunden hat, indem ihre beiden Vocale zu einem Diphthongen oder einfachen gedehnten Vocale zusammengezogen wurden. Doch muss die erste dieser Silben den Hochton gehabt haben: τιμάω— (τιμόω durch Assimilation) — τιμῶ, d. i.:  , schliesslich  , indem die Dreizeitigkeit der Silben, wie ihre Verwendung in der rhythmischen Rede zeigt, nicht stichhaltig und constant war und es wohl evident ist, dass bei Zusammenziehungen eine gewisse Verkürzung eintrat. Ebenso ist κακοῦ aus κακόο, κακῷ aus κακόι entstanden, während z. B. der *Acc. pl.* κακούς aus κακόνς entstanden ist, so dass keine Verschmelzung zweier verschiedener Töne stattfand. Nur wer etwa das Nomen ἠχώ von dem Verb ἠχῶ (aus ἠχέω—ἠχόω) genau und zwanglos durch die Aussprache unterscheidet, so dass es ihm unmöglich wäre, eines von diesen Wörtern, das ihm richtig, aber nicht affectirt und überlangsam vorgesprochen würde, mit dem anderen zu verwechseln; nur wer sich, mit anderen Worten, gewöhnt hat, das Griechische griechisch auszusprechen: dieser einzig und allein wird fühlen und an einem einzigen Beispiele erkennen, was der Circumflex bedeute. Das Wort τιμῶ ist dann nicht so wesentlich mehr verschieden von τιμάω, als es dem deutsch Aussprechenden erscheint; und wenn derselbe Dichter neben einander vielleicht ὀρόωσα und ὁρῶσα, ῥέει und ῥεῖ (der Diphthong nicht deutsch auszusprechen!) gebraucht, so wird dies kaum als ein grösserer Unterschied erscheinen, ja vielleicht nicht als ein so grosser, wie jener zwischen „glaubest" und „glaubst", „glaubet" und „glaubt", den auch der moderne Dichter kein Bedenken trägt, kurz hintereinander hervortreten zu lassen. So schwinden denn viele, sehr viele jener krassen Formunterschiede, die man dem Homer und anderen Dichtern aufgebürdet hat, wenn man sie bei rechtem Lichte besieht, zu kleinen Nüancen der Aussprache zusammen; wir gewinnen eine ganz andere Vorstellung von der geistigen Production des Alterthums!

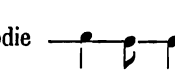
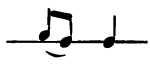
Aus diesem etymologischen Hergange erkennen wir zugleich, dass man strenge genommen die προσῳδία περισπωμένη nicht als

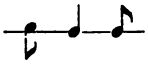
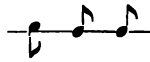
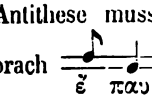
Hochton + Tiefton, sondern als Hochton + Mittelton angeben sollte. Doch ist die Antithese gerechtfertigt, indem sie deutlicher die Beschaffenheit des „geschwungenen" Tones in sich kennzeichnet; nur den übrigen, den mitteltonigen Silben gegenüber, hinkt die Definition. Aber es liegt auch in dem Wesen solcher Doppeltöne, dass sie leicht über das gewöhnliche Niveau hinuntersinken, da doch in der gewöhnlichen Rede die Verhältnisse der Tonhöhe nicht streng mathematisch, d. h. harmonisch, geregelt sind.

Zweitens, wenn einsilbige Wörter, auch wenn sie nicht aus der Verschmelzung zweier Silben hervorgegangen sind, den Circumflex bei Dehnung ihres Vocales lieben, so erklärt sich dies aus demselben euphonischen Gesetze, welches den Acut am Schluss der Wörter in den meisten Fällen in den Gravis verwandelt. So ist z. B. πᾶς (aus πάντς) seiner Prosodie nach ganz den Wörtern λόγος und ὁδὸς conform: 

d. h. in allen drei Fällen hat das Wort seinen regelmässigen Ablauf von dem höheren Ton zu dem tieferen. Da man nun am Schlusse des Satzes ὁδός u. s. w., nicht ὁδὸς schreibt und spricht, so wird dem lebendigeren Charakter einer südlichen Sprache gemäss auch mit grosser Wahrscheinlichkeit angenommen werden dürfen, dass ebenfalls der Circumflex nicht zu einem wesentlich tiefen Tone am Schlusse des Satzes hinabsank, so dass hier kein grosser Unterschied zwischen ἠχώ und ἠχῶ waltete.

Sodann wird uns klar, wesshalb der Circumflex nicht auf der dritt-letzten Silbe eines Wortes stehen durfte, wie der Acut. Betrachten wir etwa das Wort σῶμα. Seine Prosodie ist:  , also eigentlich vollkommen derjenigen von πόλεμος,  , gleich, nicht bloss analog. Wäre σῶματα gestattet, so entstände eine Prosodie, die genau der nicht verwendbaren: ἄπολεμος gleichkäme. Hier  , dort  , jedesmal also drei auslautende Kürzen, die nicht zulässig im Griechischen sind aus oben angeführtem Grunde. Beherzigt man nun, dass in der griech. Sprache die Quantitätsunterschiede so gross waren und dass sie so lebendig gefühlt wurden, so wird man keiner langen Erklärung bedürfen, wesshalb auch σώματων und νῆσου nicht zu-

lässig waren, wo die Prosodie  und  entstand. Der Grieche fühlte nämlich die lange Silbe als eine solche von der Dauer zweier Kürzen, desshalb entsprach sie bei ihm den letzteren nicht nur in weitem Umfange in der rhythmischen Composition, sondern auch in der ungebundenen Rede, soweit prosodische Verhältnisse in Rede kamen. Prosodien wie γλῶσσαι, τιμῶμαι und andere erklären sich aus der mehrfach erwähnten und belegten Flüchtigkeit der betreffenden Diphthonge.

Nur eine Art von Prosodie scheint auf den ersten Blick obigen Principien zu widersprechen. Warum hat die Quantität der vorletzten Silbe keinen Einfluss auf die Stellung des Acuts? Aus welchem Grunde also darf man unbedenklich ἔπαυσα, Λάκωνος accentuiren? Auch hier folgen doch auf den Hochton drei Zeitgrössen des Mitteltones in demselben Worte, denn die Prosodie ist in beiden Fällen:  , folglich =  . Doch hier hat man vielmehr an die Unvollkommenheit der Schrift zu denken. Die griechische Sprache neigte durchaus nicht dahin, die Schlusssilben der Wörter, gleichviel, welchen etymologischen Werth sie hatten, gänzlich abzustumpfen; desshalb bewahrte sie dieselben auch so gut lange Zeiträume hindurch. Wir erkannten aber schon früher, unter Nr. 6, dass ein Aufrücken des Accentes, wie es von πόλεμος aus zu πολέμου stattfindet, was auch die ursprünglichen etymologischen Ursachen sein mochten, im Bewusstsein des späteren redenden Griechen nur die Geltung einer euphonischen Antithese zu dem starken Ictus und der starken Quantität der Schlusssilbe haben konnte. Denn die nackte Lehre von dem Masse der auslautenden Mitteltonsilben (nicht über drei Zeitgrössen) wäre ja auch vollkommen bei der Prosodie πολεμού oder πολεμοῦ bewahrt worden, und der Accent hat ja einmal keine feste Silbe in der griech. Sprache, von der er nicht durch Umstände abgezogen werden könnte. Ganz dieselbe Antithese muss auch hier nothwendig stattgefunden haben man sprach 

, also die Schlusssilbe erhielt einen Hochton zweiten Grades, der in der Schrift, welche stets nur den aller-hervorstechendsten Ton, den sogenannten Hauptton beachtete, nicht notirt wurde. Wer vollkommen die Analogie zwischen πολέμου

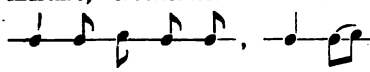
und ἔπαυσα verstanden hat, der wird die Richtigkeit dieser Lösung eines scheinbaren Räthsels nicht in Frage stellen können. Und wer einen Blick auf die zahlreichen langen Zusammensetzungen der griech. Sprache wirft, der wird das häufige Vorkommen der Neben-Accente, d. h. der Hochtöne zweiten Grades, gar nicht bezweifeln können.

Endlich ist noch kurz auf die sogenannten positionsstarken Silben hinzudeuten. Auch eine Prosodie wie λαῖλαψ muss auf den ersten Blick auffällig erscheinen. Aber man bedenke doch, wie verschieden in der That eigentlich die langen und die kurzen Silben unter einander sind. Allerdings ist die Positionslänge keiner vollen Vocallänge gleichzusetzen: die erste Silbe von στέρ-γω ist kürzer als die zweite, obgleich länger, als eine gewöhnliche Kürze. Wesshalb sie in der Poesie jener als ebenbürtig erscheint, haben wir in einem früheren Abschnitte kennen gelernt. Aber ein weit wichtigeres Moment liegt noch darin, dass die Positionslänge in dem Nachklingen eines Consonanten hinter dem Vocale bestand, so dass der musikalische Ton eigentlich ein kurzer blieb und fast eine mus. Pause entstand, die durch das undeutlichere Nachsummen des Consonanten ausgefüllt wurde. Denn manche Positionslängen sind doch in der That reichlich von der Dauer gewöhnlicher Dehnungslängen.

Aus unserer Darstellung ist ebenfalls der Grund dafür, dass bei den Encliticis der Acut unmittelbar auf den Circumflex, nicht aber auf den Acut folgen darf, leicht ersichtlich, In πόλεμός wie in σῶμά τε berühren sich die Hochtöne nicht, sondern sind in gleicher Weise durch einen Mittelton getrennt.

Von dem Acut unterscheidet sich der Circumflex noch dadurch wesentlich, dass er nothwendig mit langer Silbenquantität verbunden ist; er entspricht also in der That den deutschen Accent-Icten mehr wie die anderen griechischen Accente. Dass er nicht auf positionslangen Silben stehen könne, selbst nicht auf solchen wie στράγξ (=strañks), dies ist ein Beweis dafür mehr, dass die Klangfarbe sich doch immer nur nach dem Vocale, wie in der Musik bestimmen liess; denn man möge einer solchen Silbe in der musikalischen Composition eine ganze Tonleiter geben: sämmtliche Töne werden doch nur mit dem Vocale zusammen intonirt werden, und die auslau-

tenden Consonanten werden sich erst dem letzten Tone in jener Reihe anschliessen.

9. Einige griechische Grammatiker unterschieden von dem fallenden Tone noch den steigenden Ton. Dass dieser eigentlich jedesmal eintreten müsste, wo die zweite von zwei zusammengezogenen Silben den Hochton hat, ist leicht einzusehen; es bleibt auch hier die alte Tonfolge bestehen und Formen wie μισθοόμεθα und μισθούμεθα sind bei weitem nicht so verschieden, als sie der Schrift nach, die oft grosse und kleine Unterschiede gleich stark markirt, erscheinen möchten. Die Prosodie beider Formen ist:  . Es ist aber ebenfalls leicht begreiflich, dass diese Betonungsart nicht lange bestehen blieb; in der Zeit, wo man noch die zusammengezogenen und die nicht zusammengezogenen Formen neben einander gebrauchte, wo also die ersteren immer neu aus den letzteren gebildet wurden: in dieser Sprachepoche war der steigende Accent jedenfalls in häufiger Anwendung. Aber wir dürfen wohl annehmen, dass die Griechen eine solche Aufeinanderfolge der Töne in den Silben, die wir selbst in der Musik seltener anwenden, als die umgekehrte, eben auch nicht als eine gewöhnliche festhielten, und dass in diesem Falle der Hochton den Mittelton vollständig absorbirte, sobald jene Zusammenziehungen die festen Formen geworden waren. Denn nur so ist es zu erklären, dass der steigende Accent von der Mehrzahl der Grammatiker nicht anerkannt wurde und nicht in unsere Texte übergegangen ist. Gerade eine so auffällige Prosodie konnte auch den alten Grammatikern, war sie irgend eine constant in bestimmten Fällen angewandte, nicht entgehen.

Zu bezeichnen würde der steigende Ton durch ⩝ sein: τιμῶμεθα, μισθοῦμεθα, ein Zeichen, dessen erster Theil den tieferen Ton als Gravis ⩡ bezeichnen würde, während der zweite Theil als Acut die ⩢ darauf folgende Höhe angäbe.

10. Hiermit sind die griechischen Accente erschöpft. Ihr Wesen als einfache Zeichen für die Tonhöhe ohne Nebenbedeutung als Icten ist in dem Vorhergehenden vollkommen erschlossen; nur der Circumflex erschien als nothwendig mit langer Quantität der Silbe verbunden, wesshalb denn hier auch derjenige Ictus vorauszusetzen ist, der jeder langen Silbe gebührt.

Die langen Silben erscheinen folglich im Griechischen als hochtonig, tieftonig, tonfallend und mitteltonig; die kurzen Silben als hochtonig, tieftonig und mitteltonig:

σώματα — τοὺς — σῶμα — λόγων.
λόγων — ὃ — . . . . . σῶμα.

Jetzt erst vermögen wir vollkommen das in § 3 entwickelte Gesetz zu würdigen, dass nämlich in der griechischen Poesie die Quantität das Massgebende sein musste, der Accent kaum in Anschlag kommen konnte. Denn wir erkannten im Vorhergehenden, dass in vielen Fällen sogar eine physische Unmöglichkeit vorlag, den accentuirten Silben den Hauptictus zu geben, ohne die Quantität der Silben zu verrücken und zu verdunkeln; so in γλαυκῇ und σωμάτων. In einer Sprache, worin die Silbendauer eine so scharf unterscheidbare, eine so abweichende war, mussten nothwendig die Haupticten auch auf die Längen fallen. Da dieses nun das Hauptgesetz der musikalischen Composition der Griechen ist, dass die Haupticten eben den Längen zufallen (hierüber ist öfter in den Kunstformen gesprochen): so ist ersichtlich, dass auch hinsichtlich der Ictenstellung und in dem Gebrauche, die Accente hierbei fast ganz unbeachtet zu lassen, die griechische Poesie lediglich dem Gebrauche der lebendigen Sprache folgte.

Wo ist da irgend eine Willkür? Man konnte nur so lange an eine solche denken, als das eigentliche Wesen der Accente noch gar nicht erkannt war. Damals konnten selbst tüchtige Forscher ohne sich Unehre zu machen, auf den Gedanken verfallen, die Alexandriner müssten den homerischen Wörtern wohl ganz verkehrte Accente gegeben haben: denn bei den eingeführten Accenten sei jene Behandlung der Wörter für rhythmisch-metrische Zwecke gar nicht möglich gewesen; spätere Dichter aber hätten ihre Verse nun bei veränderter Accentuation in blosser Nachahmung den homerischen gleichgebaut. — Heutigen Tages darf nicht einmal mehr in alter Weise zwischen accentuirender und quantitirender Poesie unterschieden werden, sondern man wird beginnen müssen, einzusehn, dass beide Arten auf denselben Principien erbaut sind und nur das Sprachmaterial ein wesentlich verschiedenes ist.

Um vollständig die antike Metrik in ihrer Natürlichkeit und

Folgerichtigkeit begreifen zu können, hierauf muss ich noch einmal aufmerksam machen, muss man sich erst durch lange währende Uebung ein feines Sprachgefühl so aneignen, dass es nicht zur zweiten, sondern zur ersten Natur wird. Wer genau quantitirt; keine Consonanten verdoppelt, wo man sie nicht doppelt schreibt; nicht bloss dehnt, sondern zugleich wesentlich verlängert (dies scheinen so viele gar nicht unterscheiden zu können — eine Schuld der ersten Lehrer des Latein); endlich dem griechischen Accent keinen willkürlichen Ictus zugesellt: dieser wird die Poesie in ihrer ganzen Natürlichkeit und Schönheit fühlen; aber kein anderer. Ein solcher wird auch keine Schwierigkeit finden, die Accente in griechischen Gedichten deutlich hören zu lassen, wie ich es Eurh. § 2, 2 und Leitf. § 5, 3 angegeben. Man vergleiche die erstere Stelle, welche zur Aufklärung unseres Abschnittes beiträgt.

Und beachtet etwa die deutsche Poesie die Prosodie (in unserm Sinne natürlich) irgend genauer als die griechische, obgleich doch bei uns, wo nackte Accente kaum vorkommen und vielmehr der Accent durch den Ictus so ausserordentlich hervorgehoben wird, so viel mehr Grund dazu vorhanden wäre? Man declamire ein Gedicht: überall, wo man strenge dem Rhythmus folgt, wird man Tonhöhen gebrauchen, die von den prosaischen abweichen; sobald man aber dem Rhythmus Einhalt thut, den Wortsinn mehr berücksichtigend, entfernt man sich ja von der poetischen Form, die fertig vorliegt; und da wo die poetische Form aufhört kann man doch wohl nicht mehr daran denken, ihre Gesetze festzustellen. Wo bleiben aber vollends die Tonhöhen der gewöhnlichen Rede im Gesange?

Vielmehr schliesst sich die griechische Poesie unendlich viel näher dem Gebrauche der Prosa an, als die unsrige. Denn:

1) Beim deklamatorischen Vortrage kann man genau die Accente beobachten, ohne dem Rhythmus im geringsten untreu zu werden.

2) Beim recitativen Vortrage und beim melischen beachtet man zwar die Accente eben so wenig, als es in deutschen Gedichten geschieht, aber man entfernt sich trotzdem lange nicht so weit von dem Charakter der lebendigen Sprache, in welcher die Accente

nicht den constanten Platz hatten, den sie in deutschen Wörtern einnehmen.

3) Die Icten und die Quantität endlich werden zwar in beiden Sprachen gleich treu beobachtet; doch hat wieder der melische Vortrag der Griechen den ungeheuren Vorzug, dass die Dehnungen und Verkürzungen auf ein sehr knappes Mass beschränkt sind, während unsere Componisten gar keine Grenzen kennen und die lebendige Sprache, der Musik zu Liebe, in einer kolossalen Weise entstellen.

Die musikalische Composition musste durch eine Sprache, die schon in Prosa so frei mit den Tönen schaltete, um Wohlklang zu erzeugen, an und für sich viel näher liegen, als in einer solchen, welche fast unbekümmert um den Wohlklang, nur logische Gesetze bei den Accenten walten liess. Daher konnte denn der Dichter Melodie und Rhythmus sogleich mit dem Gedichte erzeugen, und Alles schloss sich so eng an die Sprache an, dass er kaum nöthig hatte, um die Melodie nicht zu vergessen, Noten hinzuzuschreiben; ein Spiegelbild derselben lag in dem geschaffenen Worttexte vor, und Vers für Vers rief ihre einzelnen Partien ins Gedächtniss zurück. Auch für uns sind die Schattenrisse der griechischen Melodien noch vorhanden, und ein heutiger Componist, der genau die poetischen Formen der Griechen studirt und ihren innigen Zusammenhang mit dem Inhalte der Schöpfungen ermessen hat, hat nichts zu thun, als zu jenen Gerüsten ein entsprechendes Fachwerk hinzuzufügen.

11. Ich will noch einige Bemerkungen hinzufügen, einige Winke, wie aus der Vergleichung moderner Sprachen Einblick in die Verhältnisse der antiken Sprachen gewonnen werden könne.

An Stellen wie Eur. Hel. IV, 35

῎Ε ἔ· πικρὰν ἐς ἀρχὰν βαίνεις

⏑ ⁝ ⊔ ⏑ | ⏓, ⏑ ‖ ⏓ ⏓ > | ⏓ ∧ ‖ und

id. El. I, Mes. β 1 ῎Ε ἔ, δρύπτε κάρα ⊔ | ⊔ | ⏑ ⏑ | ⏓ ∧ ‖

haben die schwachen Silben ἒ ἔ in der Eigenschaft von Interjectionen Noten so lang sie die griechische Composition überhaupt zulässt. Was stände also ihrer Bezeichnung mit dem Circumflex, ἒ ἔ und ἔ ἔ entgegen? Nichts als die Schablone der Grammatiker. Wer diesen Circumflex auf geschärftem, aber dennoch langem

Vocale kennen lernen will, der achte darauf, wie die meisten Engländer, namentlich in Pausa, Wörter wie *brêd* (*panis;* — nicht *brɛ̣d*, sondern ≙ nur als Tonzeichen) auszusprechen. Auch unsere (früher § 3 erwähnte) Interjection *na*, immer geschärft, aber je nach dem Sinne der Rede mit der verschiedensten Quantität und den verschiedensten Accenten, kann darüber Licht geben: *nȁ nȁ! nȁ? nȁ!* = 1) Ei, das ist ja gut! 2) Du wirst doch nicht? 3) Nun, dann ist es ja zu Ende!

Weitere Beispiele der reinen, von den Icten selbständigen Accente bilden unsere Fragesätze. Die Frage hat im Deutschen im wesentlichen dieselbe Betonung, als diejenigen Vordersätze, welche nur durch Wortstellung und Ton ihren logischen Connex offenbaren (Nr. 7 a. E.). In jedem Satzconnexe hat der Vordersatz den höchsten Ton, im Nachsatze tritt dafür der Tiefton ein: „Sei zufrieden, wenn du dein täglich Brȍt hast" — wobei ich daran zu erinnern habe, dass mit dem Gravis kein schwächerer Ictus verbunden ist, als mit dem Acut. Denn der hohe Ton spannt die Erwartung, der Tiefton bildet die Antwort, markirt den Ablauf des Gedankens. Aber in Fragesätzen, die formell selbständig sind, sollen beide Ton-Gegensätze den musikalischen Wohlklang vollkommen, ohne Beihülfe eines Nachsatzes abschliessen und dennoch die Erwartung am Schlusse spannen. Dies geschieht, indem der Tiefton vorangeht und die ictusstärkste Silbe trifft, während nun ein oder mehrere Hochtöne sich, gegen die sonstige Regel, mit ictusschwachen Silben vereinigen. Steht das nachdrucksvoll hervorgehobene Wort am Schluss des Satzes und ist obendrein einsilbig oder auf der Schlusssilbe intonirt, so werden beide Töne in dieser Silbe zu einem steigenden Accent vereinigt. Man mache sich dieses an Sätzen wie den folgenden klar, in denen ich nur die Tonhöhe, nicht die Icten mit den Accenten bezeichnen will:

Bist du oft in Berlin gewésen?
Wo hat du ihn gesèhen?
Hast du ihn gesèhn?

In einsilbigen Antworten steht der Acut, doch hört man oft eine Art von Circumflex.

12. Die Enklitika erfordern noch eine kurze Besprechung. Wir haben, so weit es bei der Beschaffenheit unserer Sprache re-

wartet werden kann, ganz entsprechende Wörter. Dahin gehören die indirecten Casus der persönlichen Fürwörter und die als Indefinita gebrauchten Fragewörter gerade so wie im Griechischen. Freilich gehört jene Anwendung der Fragewörter nicht der gewählten Sprache an; aber darum handelt es sich auch nicht: die Sprache des Volkes ist in vielfacher Beziehung lehrreich. Es wird uns also gestattet sein, ein par „incorrecte" Sätze zu bilden, um eine der lebendigen Rede eigenthümliche Erscheinung klar zu machen.

„Wénn du wen siehst."
„Wenn wér dich sieht."
„Wenn wér dich wo sieht" oder: „Wénn wer dich wo sieht."
„Wenn wér dich wó gesehen hat."

Diese Beispiele sprechen an und für sich deutlich genug. Sie lassen ahnen, dass die strictеn Regeln, welche wir über die Accentsetzung bei den griechischen Enklitiken besitzen, eine todte Schablone sind. Die Accentlagen müssen je nach den Verhältnissen im Satze wesentlich verschieden gewesen sein. Im grellsten Widerspruche mit der ganzen griechischen Accentlehre steht eine Aufeinanderfolge mehrerer Hochtöne, wie in der Phrase: εἴ τίς σέ φησί μοι παρεῖναι. — Dass ferner das Enklitikon auch unter Umständen einen selbständigeren Ton haben konnte, dies ist evident daraus, dass es, wenn auch verhältnissmässig selten, am Anfange des Verses stehen kann. Wir werden § 16, 3 unzweifelhafte Belege, darunter solche aus Pindar, die in keiner Weise missdeutet werden können, kennen lernen.

§ 10. Der Wort-Accent als Takt-Ictus.

1. Strenge genommen enthält die Ueberschrift unseres Paragraphen eine Widersinnigkeit, da ein Accent zwar mit dem Ictus zusammenfallen kann, immer aber ein anderes Moment der gesprochenen Silbe bildet, als der letztere. Doch wird diese Ueberschrift die Leser am besten über den Inhalt orientiren, und daher behalten wir sie bei.

Wir gelangten in § 9, 6 (II) zu der Folgerung, dass in einer Reihenfolge von Silben gleicher Quantität sich der stärkere Ictus am leichtesten, aber nicht nothwendig, mit der accentuirten Silbe verbinde. Diesen aus dem Wesen der Sache erschlossenen Grundsatz wollen wir demnächst an den Thatsachen prüfen, doch haben wir vorher noch zwei bestimmtere Regeln über den Tonsatz zu erkennen.

I. Dass der Tiefton (προσῳδία βαρεῖα) eine Silbe lange nicht so stark markirt als der Hochton, zeigt seine Beschränkung auf den Fluss der Rede; denn in der Pause, d. h. vor starker Interpunction, tritt jedes Moment viel stärker hervor.

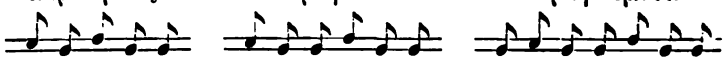
Wir müssen also von vornherein erwarten, dass zwar die hochtonige Silbe, wenn sie von Silben gleicher Quantität umgeben ist, eine deutliche Neigung zeigt, sich mit dem stärkeren Ictus zu verbinden, dass dies aber in sehr geringem, vielleicht gar nicht bemerkbaren Grade bei der tieftonigen der Fall ist.

Bezeichnen wir den Ictus durch einen über den Vocal der Silbe gesetzten Punkt, dann werden folgende Intonationen die nächstliegenden sein: ἆρα, ἔλιπε, ἐλέγετο, τί δέ; κείνου, αὐτούς; — dagegen wird ἐπὶ und ἐπί; ἐμὰ δὲ, ἐμά δὲ und ἐμὰ δὲ fast gleich nahe liegen.

Wir dürfen desshalb in den späterhin folgenden Citaten dem Zusammentreffen des Taktictus mit dem Gravis keine besondere Beachtung widmen, vielmehr das ganze Gewicht auf die Congruenz des ersteren mit dem Hochtone legen. Aus einem ganz anderen Grunde entscheidet auch der Circumflex wenig. Er markirt nämlich in den meisten Fällen die lange Silbe gegenüber der Kurzen: σῶμα, εἶπον, so dass der Ictus, mit dem er verbunden ist, der Quantität der Silbe zuzuschreiben ist und bei dem hier stattfindenden Wechsel von Silben verschiedener Quantität für unsere Zwecke keine Schlüsse zu gewinnen sind. In Fällen wie γλῶσσαι, αὐτοῦ ist natürlich dem Circumflex mindestens dieselbe Bedeutung wie dem Acut zuzuschreiben, was man in Reihenfolgen langer Silben wohl zu beachten hat.

II. Längere griechische Wörter haben stets auch einen Nebenaccent, d. h. einen Hochton zweiten Grades. Für die Stellung desselben normiren die logischen Verhältnisse der Zusammensetzung, doch mit Beachtung der Wohllautsgesetze. Der Neben-Hochton muss nämlich möglichst weit von dem Haupt-Hochtone entfernt sein, doch nicht bis über die dritte Silbe hinaus.

ἄπροσόμιλος. πέριεγένετο. περίεγενόμεθα.



Man wird leicht einsehen, dass ein anderes Gesetz nicht den Regeln für die Stellung der Hauptaccente conform sein würde. Hierin liegt auch der Beweis desselben, für jeden genügend, der einen Begriff von der innerhalb derselben Sprache herrschenden Conformität hat. — In den weiter unten folgenden Citaten werde ich die Nebenaccente nicht notiren, doch wird der Leser sie aus unserer Regel sich zu vergegenwärtigen haben. Ich bemerke nur im voraus, dass der Nebenhochton eine viel stärkere Neigung besitzt sich mit dem Ictus zu verbinden, als der griechische Tiefton. Der Leser wird sich die Beispiele genau anzusehen haben.

2. Ich gehe von längeren Reihenfolgen kurzer Silben aus und beginne mit den aufgelösten Choreen in fallendem Rhythmus, den sogenannten Trochäen. Ein einzelner sogenannter Tribrachys zwischen Choreen der gewöhnlichen Form, z. B. ⏑ – | ⏑ ⏑ ⏑ | – ⏑ | – ⏑ ‖ kann die Verhältnisse nicht ungetrübt zeigen: denn erstens treten jene Längen durch den rhythmischen Fluss so sehr in den Vordergrund, dass die Kürzen nur zu ihnen in dem Verhältnisse der flüchtigeren Momente stehen, deren Töne ganz zurückstehen gegen die unmittelbar daneben vorhandenen gewichtigen Töne, so dass sie nicht als ausgezeichnet genug erscheinen, um eher die Icten zu tragen, als die tonlosen Kürzen; sodann aber zieht die folgende Länge auch den Accent sehr oft, der Regel gemäss, in ihre Nähe (πολέμου verglichen mit πόλεμος), so dass in dem vereinzelten Tribrachys eine Betonung herrscht, die nicht bestimmten Kürzen, sondern der folgenden Länge Rechnung trägt. Ich habe aus diesem Grunde nur solche rhythmische Sätze angezogen, die mindestens zwei Tribrachen hinter einander aufzeigen; auch hier sind schon

im zweiten Takte, auf den eine Länge folgt (wie in ⏑ ⏑ ⏑ | ⏑ ⏑ ⏑ _ ⏑ | _ ∧ ‖), die Verhältnisse nicht ganz ungetrübt. Je länger die Reihen von ununterbrochenen Kürzen sind, desto deutlicher tritt der Einfluss des Accentes hervor.

Pindar hat keine langen Reihen von Kürzen. Aus den Tragikern citire ich alle Beispiele nach obigem Massstabe. Aristophanes habe ich nicht berücksichtigt, da hier sehr häufig nicht festzustellen ist, wie weit der reine musikalische Rhythmus den Dichter fortgerissen hat, in welchem Grade dagegen eine komische Wirkung beabsichtigt sei. — Mit dem Zeichen des Ictus versehe ich nur die kurzen Silben, worauf er fällt, da etwaige in den Sätzen vorkommende Längen nichts entscheiden. Im Worttexte gebe ich den ganzen rhythmischen Satz, und greift ein Wort mit Silben darüber hinaus, so notire ich auch diese, aber am Taktschlusse (möglicherweise hinter der Cäsur) durch einen Verticalstrich gesondert. In den Schemen mache ich durch ein vorauf-gehendes oder folgendes Komma darauf aufmerksam, dass im Verse noch andere Sätze vorausgehen oder folgen. Die Icten, welche dem Gesetze gemäss fallen, bezeichne ich mit einem Doppelpunkt, ∴.

Ag. V, ς 1. ⏑ ⏑ ⏑ | ⏑ ⏑ ⏑ | _ ∧ ‖

Πάριδος ὀλέθριοι. — πόλεος ὀλομέναις.

Cho. I, α 4. ⏑ ⏑ ⏑ | ⏑ ⏑ ⏑ | ⏑ ⏑ ⏑ | _ ∧ ‖

Str. ὄνυχος ἄλοκι νεοτόμῳ.

Gstr. μυχόθεν ἔλακε περὶ φόβῳ.

III, ς 2. ⏑ ⏑ ⏑ | ⏑ ⏑ ⏑ | _ ⏑ | _ ∧ ‖

S. ὔδετε πολυκρατεῖς Ἀραί.

G. πάθομεν ἄχεα πρός γε τῶν.

Suppl. V, γ 3. ⏑ ⏑ ⏑ | ⏑ ⏑ ⏑ | _ ‖ ⏑ ⏑ ⏑ | ⏑ ⏑ ⏑ | _ ∧ ‖

S. ἄχορον ἀκίθαριν δακρυογόνον Ἄρη.

G. πρόνομά τε βοτὰ γᾶς πολύγονά τε λέθοι.

VIII, β 4. G. κτέανα τ' ἐπιγόνοις.

Aj. IV, α 7. ⏑ ⏑ ⏑ | ⏑ ⏑ ⏑ | _ ⏑ | ⏑ ⏑ ⏑ | ⏑ ⏑ ⏑ | _ ⏑ | _ | _ ∧ ‖

S. ἔτι σε ποτ' ἀνύσειν τὸν ἀπότροπον ἀίδηλον Ἅιδαν.

G. ἄφιλα παρ' ἀφίλοις ἔπεσ' ἔπεσε μελέοις Ἀτρείδαις.

Oed. R. III, 10. — ⏑ | ⏑ ⏑ ⏑ | ⏑ ⏑ ⏑ | ⏑ ⏑ ⏑ | ⏑ ⏑ ∧ ‖

S. Ἅλιον ἐπεὶ ἄθεος ἄφιλος ὅ τι πύματον.

G. ἴσθι δὲ παραφρόνιμον, ἄπορον ἐπὶ φρόνιμα.

O. C. VI, Str. 7. 8. ⏑ ⏑ ⏑ | — ⏑ | ⏑ ⏑ ⏑ | ⏑ ⏑ ≷ | ⏑ ⏑ ⏑ | — ⏑ ‖
⏑⏑ ⏑ | ⏑ ⏑ ⏑ | ⏑ ⏑ ⏑ | — ⏑ ‖

S. ἰσοτέλεστος Ἄιδος ὅτε μοῖρ' ἀνυμέναιος
ἄλυρος ἄχορος ἀναπέφηνε.

G. ἐπιλέλογχε πύματον ἀκρατὲς ἀπροσόμιλον
γῆρας ἄφιλον, ἵνα πρόπαντα.

IX, β 8—9. ⏑ ⏑ ⏑ | ⏑⏑ ⏑ | ⏑ ⏑ ⏑ | — ⏑ ‖

S. τότε μὲν ἄπορα, τότε δ' ὕπερθεν.
μέγ' ἄρα πέλαγος ἐλαχέτην τι.

G. ἄταφος ἔπιτνε δίχα τε παντός.
ἄγε με καὶ τότ' ἐπενάριξον.

Ant. I, α 2. ⏑ ⏑ ⏑ | ⏑ ⏑ ⏑ | —⏑ ⏑ | ⊔ ‖

S. φυγάδα πρόδρομον ὀξυτέρῳ.

G. πάταγος Ἄρεος, ἀντιπάλῳ.

Trach. VI, 13. ἔτεκεν ἔτεκε δὴ μεγάλαν.

Bacch. IV, 4. ⏑ ⏑ ⏑ | ⊔ | ⏑ ⏑ ⏑ | ⏑ ⏑ ⏑, ‖ ⏑ ⏑ ⏑ | ⏑ ⏑ ⏑ | — ⏑ | — ∧ ‖
τίς ὅδε τίς πόθεν ὁ κέλαδος ἀνά μ' ἐκάλεσεν Εὐίου;

13. ⏑ ⏑ ⏑ | ⏑ ⏑ ⏑ | ⏑ ⏑ ⏑ | ⏑ ⏑ ⏑ ‖ — ⏑ · · · · ·
διάδρομα τάδε· Βρόμιος ἐπαλαλάξεται.

20. δίκετε πεδόσε δίκετε τρομερὰ.

V, Ep. 4. ἐγένεθ'· ἕτερα δ' ἕτερος ἕτερον.

VI, Str. 15. — ⏑ | ⏑ ⏑ ⏑ | ⏑ ⏑ ⏑ | ⏑ ⏑ ⏑ | — ⏑ | — ∧ ‖

S. τόνδ' ἄθεον ἄνομον ἄδικον Ἐχίονος.

Hec. VI, 6. ⏑ ⏑ ⏑ | ⏑ ⏑ ⏑ | ⏑ ⏑ ⏑ | ⏑ ⏑ ∧ ‖

S. ἀνὰ δὲ κέλαδος ἔμολε πόλιν.

G. τὸν ἐμὸν ἅλιον ἐπὶ πέλαγος.

Hel. I, α4. _ ∪ | _ ∪ | ∪ ∪ ∪ | ∪ ∪ ∪ ‖ ∪ ∪ ∪ | ∪ ∪ ∪ | ∪ ∪ ∪ | ∪ ∪ ∪ ‖

S. τοῖς ἐμοῖσι σύνοχα δάκρυα, πάθεσι πάθεα, μέλεσι μέλεα.

G. ἔνθεν οἰκτρὸν ὅμαδον ἔκλυον, ἄλυρον ἔλεγον, ὅ τι ποτ' ἔλακεν.

6—7. ∪ ∪ ∪ | ∪ ∪ ∪ | ⏑⏑ ∪ | ∪ ∪ ∪ ‖
∪ ∪ ∪ | ∪ ∪ ∪ | ∪ ∪ ∪ | ∪ ∪ ∪ ‖

S. φόνια, χάριτας ἵν' ἐπὶ δάκρυσι
παρ' ἐμέθεν ὑπὸ μέλαθρα νύχια.

G. φυγάδα νόμον ἰεῖσα γοερόν,
ὑπὸ δὲ πέτρινα μύχατα γύαλα.

9. > : _ | _ | ⏑⏑ ∪ | ∪ ∪ ∪ | _ ∪ | _ ∧ ‖

S. παιᾶνας νέκυσιν ὀλομένοις λάβῃ.

β, 6. · ‖ ∪ ∪ ∪ | ∪ ∪ ∪ | ⏑⏑ ∪ | _ ∧ ‖

S. δι' ἐμὸν ὄνομα πολύπονον.

G. διὰ δὲ πόλεας ἔρχεται.

8. ∪ ∪ ∪ | ∪ ∪ ∪ | _ | _ ‖ _ ∪ | _ ∪ | ⏑⏑ ∪ | _ ∧ ‖

G. δίδυμα δὲ Διὸς οὐκ εὐ | δαιμονεῖ τέκεα φίλα.

S. θάνατον ἔλαβεν αἰσχύ | νας ἐμᾶς δι' ἀλγέων.

9—10. ∪ ∪ ∪ | ∪ ∪ ∪ | ⏑⏑ ∪ | _ , ‖ ∪ ∪ ∪ | ∪ ∪ ∪ | _ ∪ | _ ∧ ·
_ ∪ | _ ∪ | _ ∪ | _ ∪ , ‖ ∪ ∪ ∪ | ∪ ∪ ∪ | ⏑⏑ ∪ | ⏑⏑ ∪ ‖

S. ὃ δ' ἐμὸς ἐν ἁλὶ πολυπλανὴς πόσις ὀλόμενος οἴχεται
Κάστορός τε συγγόνου τε διδυμογενὲς ἄγαλμα πατρίδος.

G. χθόνα δὲ πάτριον οὐχ ἑρᾷς, διὰ δὲ πόλεας ἔρχεται
βάξις, ἅ σε βαρβάροισι λέχεσι, πότνια, παραδίδωσιν.

11—12. ∪ ∪ ∪ | ∪ ∪ ∪ | _ ∪ | ∪ ∪ ∪ | _ ∪ | ∪ ∪ ∪ ‖
_ ∪ | ∪ ∪ ∪ | ∪ ∪ ∪ | ⏑ ∪ ‖

S. ἄφανές ἄφανές ἱππόκροτα λέλοιπε δάπεδα
γυμνάσιά τε δονακόεντος.

G. ὅ δὲ σὸς ἔν ἁλὶ κύμασί τε λέλοιπε βίοτον
οὐδέ ποτ' ἔτι πάτρια μέλαθρα.

Ep. 15. ∪ ∪ ∪ | ∪ ∪ ∪ | _ ∪ | _ ∪ ‖

ῥόδεα πέταλα, χαλκίοικον.

Ep. 19. ⏑ ⏑ ⏑ | ⏑ ⏑ ⏑ | ⏑ ⏑ ⏑ | _ ⏑ ‖, ...

τὸ δ' ἐμὸν ὄνομα παρὰ Σιμουντί | οις ῥοαῖσι . .

II, γ 3—4. ⏑ ⏑ ⏑ | _ ⏑ | ⏑ ⏑ ⏑ | ⏑ ⏑ ⏑, ‖ ⏑ ⏑ ⏑ | _ ⏑ | ⏑ ⏑ ⏑ | ⏑ ⏑ ⏑ ‖
⏑ ⏑ ⏑ | ⏑ ⏑ ⏑ | ⏑ ⏑ ⏑ | ⏑ ⏑ ⏑, ‖ ⏑ ⏑ ⏑ ! ⏑ ⏑ ⏑ | ⏑ ⏑ ⏑ | _ ⏑ ‖

τὰ δ' ἐμὰ δῶρα Κύπριδος ἔτεκε πολὺ μὲν αἷμα, πολὺ δὲ δάκρυον,

ἄχεά τ' ἄχεσι, δάκρυα δάκρυσιν· ἔλαβε πάθεα [πόλιν ἅπασαν.]

10. , ‖ ⏑ ⏑ ⏑ | ⏑ ⏑ ⏑ | ⏑ ⏑ ⏑ | _ ∧ ‖

ὄνυχι δ' ἀπαλόχροα γένυν.

VI, β 11. ⏑ ⏑ ⏑ | ⏑ ⏑ | ⏑ | _ ⏑ | _ ∧ ‖

S. τύπανά τ' ἔλαβε βυρσοτενῆ.

G. κύκλιος ἔνοσις αἰθερία.

El. (Eur.) III, Ep. 8. ⏑ ⏑ ⏑ | ⏑ ⏑ ⏑ | ⏑ ⏑ ⏑ | _ ∧ ‖

ἔτ' ἔτι φόνιον ὑπὸ δέραν.

IV, 8. ἄνεχε χέρας ἄνεχε λόγον.

III, Ep. 5. ⏑ ⏑ ⏑ | ⏑ ⏑ ⏑ | _ ⏑ | _ ∧ ‖

σὰ λέχεα, κακόφρων κόρα.

Iph. Aul. IV, Ep. 11. ⏑ ⏑ ⏑ | ⏑ ⏑ ⏑ | _ ⏑ | _ ∧ ‖

ὁπότε τὸ μὲν ἄσεπτον ἔχει.

V, 3. _ | _ | ⏑ ⏑ | ⏑ ⏑ | ⏑ ⏑ ‖ ⏑ ⏑ ⏑ | ⏑ ⏑ ⏑ | ⏑ ⏑ ⏑ | ⏑ ⏑ ⏑ ‖

Ἴδας τ' ὄρεα, Πρίαμος ὅθι ποτὲ βρέφος ἄπαλὸν ἔβαλε.

43. ⏑ ⏑ ⏑ | ⏑ ⏑ ⏑ | ⏑ ⏑ ⏑ | ⏑ ⏑ ⏑, ‖

μεγάλα πάθεα, μεγάλα δ' ἄχεα.

VI, 15. ⏑ ⏑ ⏑ | ⏑ ⏑, ⏑ | ⏑ ⏑, ⏑ | _ ⏑, ‖ ⏑ ⏑ ⏑ | ⏑ ⏑ ⏑ | _ ⏑ | _ ∧ ‖

ἵνα τε δόρατα μέμονα δᾷα δι' ἐμὸν ὄνομ' ἐν Αὐλίδος.

Ion VII, α 4. ⏑ ⏑ ⏑ | ⏑ ⏑ ⏑, | ⏑ | _ ⏑ | _ ‖

πότνια πότνι' ἐμὰ χθονίας.

Or. III, Ep. 12. ⏑ ⏑ ⏑ | ⏑ ⏑ ⏑ | _ ⏑ | _ ∧ ‖

σφάγιον ἔθετο ματέρα.

VI, K. ε 3. ⏑ ⏑ ⏑ | ⏑ ⏑ ⏑ | ⏑ ⏑ ⏑ | ⏑ ⏑ ⏑ ‖

ἅμα δὲ δρομάδες ἔδορον ἔδορον.

Rhes. III, β 7. ⏑ ⏑ ⏑ | ⏑ ⏑ ⏑ | ⏓ ·||

S. ἔ̈νι δὲ θρά̈σος ἐν αἰχ | μᾷ.

G. ὃ̈ς ἐπὶ πό̈λιν, ὃς ἐς.

Tro. X, α 2. ⏑ ⏑ ⏑ | ⏑ ⏑ ⏑ | ⏑ ⏑ ⏑ ||

Κρό̈νιε πρύ̈τανι Φρύ̈γιε.

β 5. ⏑ ⏑ ⏑ | ⏑ ⏑ ⏑ | ⏑ ⏑ ⏑ | ⏑ ⏑ ⏑ ||

μα̈λερὰ μέ̈λαθρα πϋρὶ κατά̈δρομα.

Phoen. VII, 10. ⏑ ⏑ ⏑ | ⏑ ⏑ ⏑ | ⏑ ⏑ ⏑ | ⏑ ⏑ ⏑, || ⏑ ⏑ ⏑ | ⏑ ⏑ ⏑ | — ⏑ | — ∧ ||

S. ἔ̈φερες ἔ̈φερες ἄ̈χεα πα̇τρίδι φό̈νια· φόνιος ἐκ θεῶν.

G. τέ̈κεα μέ̈λεος. ἀ̇γάμεθ' ἀ̇γάμεθ', ὃ̈ς ἐπὶ θά̈νατον οἴχεται.

18. ⏑ ⏑ ⏑ | ⏑ ⏑ ⏑ | ⏖ ⏑ | — ⏑ ||

S. ὁ̇πότε πό̈λεος ἀ̈φανίσειεν.

G. ὅ̈θεν ἐπέ̈συτο τάνδε γαῖαν.

VIII, 4. ⏑ ⏑ ⏑ | ⏑ ⏑ ⏑ | ⏖ ⏑ | — ⏑ || — — ⏑ | — ∧ ||

5. ⏑ ⏑ ⏑ | ⏑ ⏑ ⏑ | ⏑ ⏑ ⏑ | ⏑ ⏑, ⏑ || ⏑ ⏑ — ≳ | — ∧ ||

S. ἔ̈λεος ἔ̈λεος ἔ̈μολε ματέ | ρος δειλαίας

δί̈δυμα τέ̈κεα πό̈τερο, ἄ̈ρα πό | τερον....

G. πέ̈σεα πέ̈σεα δάι' αὐτίχ' | αἱμάξετον.

τά̈λανες, ὅ̈τι ποτὲ̈ μονόμα̇χον ἐ | πὶ...

X, 63. ⏑ ⏑ ⏑ | ⏑ ⏑ ⏑ | ⏑ ⏑ ⏑ | ⏑ ⏑ ⏑, || ⏑ ⏑ ⏑ | — ⏑ | ⏑ ⏑ ⏑ | — ∧ ||

64. ⏑ ⏑ ⏑ | — ⏑ | ⏑ ⏑ ⏑ | ⏑ ⏑ ⏑, || ⏑ ⏑ ⏑ | ⏑ ⏑ > | ⏑ ⏑ | — ∧ ||

δά̈κρυα [δά̈κρυα] γο̈ερὰ [γο̈ερὰ] φα̈νερὰ πᾶσι τιθεμένα

τέ̈κεσι μαστὸν ἔ̈φερεν ἔ̈φερεν ἱ̇κέτις ἱκέταν αἰρομένα.

XI, 19. ⏑ ⏑ ⏑ | ⏑ ⏑ ⏑ | ⏑ ⏑ ⏑ | ⏑ ⏑ ⏑, || ⏑ ⏑ ⏑ | ⏑ ⏑ ⏑ | ⏑ ⏑ ⏑ | ⏑ ⏑ ⏑ ||

τά̈δε σ' ἐπέ̈μενε μέ̈λεα πά̈θεα φυ̇γάδα πα̇τρίδος ἄ̈πο γενό̈μενον.

34. ⏑ ⏑ ⏑ | ⏑ ⏑ ⏑ | ⏑ ⏑ ⏑ | — ⏑, || ⏑ ⏑ ⏑ | ⏑ ⏑ ⏑, ||

ἱ̈ερὸν ὄ̈ρεσιν ἀ̇νεχόρευσα, χά̈ριν ἀχά̈ριτον...

Ueber Prom. V, Ep. 4 vergleiche die folgende Nummer a. E.

Trotz der in vielen Versen, die zugleich Längen enthalten, ungünstigen Verhältnisse also sehen wir, wie man sich schnell durch Ueberzählen überzeugen kann, dass in 238 Fällen der Ictus

den Accenten entsprechend steht, während nur an 47 Stellen das Umgekehrte der Fall ist. Dies gibt das Verhältniss 5 : 1, welches wohl den Gedanken an Zufall von vornherein ausschliesst. Doch die Verhältnisse liegen noch günstiger. In der Stelle aus Bacch. VI. Str. 15 nämlich, der einzigen Stelle, deren sämmtliche Icten gegen die Regel fallen, sind so unzweideutige rhetorische Verhältnisse vorhanden, dass gerade hier ein neuer Beweis für das Gesetz vorzuliegen scheint:

τόνδ' ἄϑεον ἄνομον ἄδικον Ἐχίονος.

Auch wir betonen einzeln: únmöglich, úndenkbar, únglaublich — dagegen dort, wo eine rhetorische Antithese vorhanden ist: unmöglich, undénkbar, unglaúblich.

Auch hinsichtlich des Gravis, den wir oben als gleichgültig bezeichneten, ergibt sich ein Gesetz: der Accent springt so oft wie es geht, um zwei Silben zurück: τὸ δ' ἐμὸν, ἀφανὲς u. s. w. Denken wir nur an das Verhältniss in einem Worte wie ἀφανές. Ein Nebenhochton kann hier nur auf der ersten Silbe ruhen; dieser wird natürlich zum einzigen Hochtone, sobald die Schlusssilbe den Tiefton erhalten hat. So sehen wir unverhofft unsere Kenntniss der Prosodik durch die der metrischen Thatsachen erweitert. — Auf mehrsilbige Wörter darf natürlich der Hochton nicht zurückgehn, wenn diese selbst schon einen Hochton haben; so in dem Beispiel aus Hel. I, Ep. 19, wo man in ὄνομα παρὰ keinen Nebenhochton auf μα voraussetzen durfte. Nothwendig ist übrigens auch τὸ δ' ἐμὸν nicht, sondern ebenfalls gesetzlich τὸ δ' ἐμὸν — aber eigentlich nur, wenn die Wörter nicht eng zusammengehören. So ist es in allen obigen Beispielen. Der Nebenhochton aber fällt nur dann einer tieftonigen Silbe zu, wenn die dritte folgende ebenfalls tieftonig ist.

3. Ich citire nun in demselben Umfange die Verse mit aufgelösten Jamben.

Cho. I, α 6. ‚⏑ ‖ ⏑ ⏑ ⏑ | ⏑ ⏑ ⏑ | _ ⏑ | _ ∧ ‹

S. λακῖδες ἔφλαδον ὑπ' ἄλγεσιν.

G. ϑεόϑεν ἔλακον ὑπέγγυοι.

Cho. I, β 1. ⏑ : _ ⏑ | ⏑ ⏑ ⏑ | ⏑ ⏑ ⏑ | ⏑ ⏑ ⏑ | _ ⏑ | _ ∧ ‖

S. τοιάνδε χάριν ἀχάριτον ἀπότροπον κακῶν.

G. σέβας δ' ἄμαχον ἀδάματον ἀπόλεμον τὸ πρίν.

Eum. I, β 6. ⏑ : ⏑ ⏑ ⏑ | ⏑ ⏑ ⏑ | ⏑ ⏑ ⏑ | _ ∧ ‖

S. βαρύ τι περίβαρυ κρύος ἔχειν.

G. βλοσυρὸν ὀρόμενον ἄγος ἔχειν.

Suppl. I, σ 1. ⏑ : _ ⏑ | ⏑ ⏑ ⏑ | ⏑ ⏑ ⏑ | ⏑ ⏑ ⏑ | _ ⏑ | _ ∧ ‖

2. ⏑ : ⏑ ⏑ ⏑ | ⏑ ⏑ ⏑ | ⏑ ⏑ ⏑ | _ ⏑ | _ ⏑ | _ ∧ ‖

S. τοιαῦτα πάθεα μέλεα θρεόμενα δ' ἐγὼ

λιγέα βαρέα δακρυοπετῆ, ἰὴ ἰή.

G. θεοῖς δ' ἐναγέα τέλεα πελομένων καλῶς.

ἐπίδρομος ὅθι θάνατος ἀπῇ. ἰὼ ἰώ.

σ 6. > : _ ⏑ | ⏑ ⏑ ⏑ | ⏑ ⏑ ⏑ | _ ⏑ | _ ∧ ‖

ἀνδρῶν ἄγαμον ἀδάματον ἐκφυγεῖν.

Prom. V, Ep. 1. ⏑ : _ ⏑ | ⏑ ⏑ ⏑ | ⏑ ⏑ ⏑ | ⏑ ⏑ ⏑ | ⏑ _ | _ ∧ ‖

ἐμοὶ μὲν ὅμαλὸς ὁ γάμος ἄφοβος, ἀλλὰ

I, β 4. ⏑ : _ ⏑ | ⏑ ⏑ ⏑ | ⏑ ⏑ ⏑ | ⏑ ⏑ ⏑ | _ ⏑ | _ ∧ ‖

S. τεοῖσι, δίχα γε Διὸς· ὁ δ' ἐπικότως ἀεί.

G. ἐμὰς δὲ φρένας ἐρέθισε διάτορος φόβος.

El. (Soph.) **I, α 10.** > : ⏑ ⏑ ⏑ | ⏑ ⏑ ⏑ | _ ⏑ | _ ⏑ | ⏑ _ | _ ∧ ‖

S. ὃν γ' ἐγὼ ἀκάματα προσμένουσ', ἄτεκνον.

G. οὔθ' ὁ παρὰ τὸν Ἀχέροντα θεὸς ἀνάσσων.

γ 17. 18. > : ⏑ ⏑ ⏑ | ⏑ ⏑ ⏑ | _ ⏑ | _ ∧ ‖

S. αἷς θεὸς ὁ μέγας Ὀλύμπιος

ποίνιμα πάθεα παθεῖν φέροι.

G. ἄνετέ μ' ἄνετε παράγοροι.

ταδὲ γὰρ ἄλυτα κεκλήσεται.

V, Str. 15 — 16.

S. ἀνέφελον ἐνέβαλες

οὔ ποτε καταλύσιμον.

G. τᾶς πάρος ἔτι χάριτος,
εἴ σε θεὸς ἐπόρισεν.

V, Ep. 3. > ⁝ ⏑ ⏑ ⏑ | ⏑ ⏑ ⏑ | _ ⏑ | _ ∧ ‖
μή τί με, πολύπονον ὦδ' ἰδών.

Oed. R. I, β 1. 2. > ⁝ ⏑ ⏑ ⏑ | ⏓ ⏑ | _ ⏑ | _ ∧ ‖
S. ὦ πόποι, ἀνάριθμα γὰρ φέρω
πήματα, νοσεῖ δέ μοι πρόπας.
G. ὧν πόλις ἀνάριθμος ὄλλυται
νηλέα δὲ γένεθλα πρὸς πέδῳ.

Oed. C. I, β 12. ⏑ ⁝ ⏑ ⏑ ⏑ | ⏑ ⏑ ⏑ | _ ⏑ | _ ∧ ‖
S. τέτροφεν ἄφιλον ἀποστυγεῖν.
G. τίς ὁ πολύπονος ἄγει; τίς ἄν..
VII, α 1.
S. νέα τάδε νεόθεν ἦλθ' ἐμοί.
G. ἴδε μάλα μέγας ἐρείπεται.
VIII, 3. ≥ ⁝ ⏑ ⏑ ⏑ | ⏓ ⏑ | ⏑ ⏑ ⏑ | _ ∧ ‖
S. μὴ ἐπίπονα μὴ ἐπὶ βαρυαχεῖ.
G. ἀδάματον ὕλακα παρ' Ἀίδᾳ.

Trach. V, α 4. 5. ≥ ⁝ ⏑ ⏑ ⏑ | ⏑ ⏑ ⏑ | ⏑ ⏑ ⏑ | _ ⏑ | _ ⏑ | _ ∧ ‖
S. ὅτ' ἔλακεν, ὁπότε τελεόμηνος ἐκφέροι
δωδέκατος ἄροτος, ἀναδοχὰν τελεῖν πόνων.
G. ὃν ἔτεκε θάνατος, ἔτρεφε δ' αἰόλος δράκων,
πῶς ὦδ' ἂν ἀέλιον ἕτερον ἢ τὰ νῦν ἴδοι.
VII, α 1. 2. ⏑ ⁝ ⏑ ⏑ ⏑ | ⏑ ⏑ ⏑ | _ ⏑ | _ ∧ ‖
S. πότερα πρότερον ἐπιστένω,
πότερα μέλεα περαιτέρω.
G. τάδε μὲν ἔχομεν ὁρᾶν δόμοις,
τάδε δὲ μένομεν ἐπ' ἐλπίσιν.

VII, β 3.

S. ἀνατέτροφας ὅ τι καὶ μύσῃ.

G. ἀποτίβατος ἀγρία νόσος.

Alc. I, β 7. > ⁝ ⏑ ⏑ ⏑ | ⏑ ⏑ ⏑ | _ ⏑ | _ ⏑ | ⌊ _ | _ ∧ ‖

S. οὐκ ἔχω ἐπὶ τίνα μηλοδύταν πορευθῶ.

G. νῦν δὲ τίν' ἔτι βίου ἐλπίδα προσδέχωμαι;

VII, β 4. ⏑ ⁝ ⏑ ⏑ ⏑ | ⏑ ⏑ ⏑ | ⏑ ⏑ ⏑ | _ ∧ ‖

S. ἔφερε κακὸν ἄλις ἄτεκνος ὤν.

G. ἔθανε δάμαρ, ἔλιπε φιλίαν.

Andr. V, Ep. 6. > ⁝ ⏑ ⏑ ⏑ | ⏑ ⏑ ⏑ | ⏑ ⏑ ⏑ | _ ∧ ‖

7. > ⁝ ⏑ ⏑ ⏑ | ⏑ ⏑ ⏑ | ⌊ _ | _ ∧ ‖

Ἰλιάδα τε πόλιν ὅτε πάρος
εὐδόκιμος ὁ Διὸς ἶνις.

VII, β 5. > ⁝ ⏑ ⏑ ⏑ | ⏑ ⏑ ⏑ | _ ⏑ | _ ⏑ | ⌊ _ | _ ∧ ‖

S. μαντόσυνον, ὅτε νιν Ἀργόθεν πορευθείς.

G. δύσφρονες ἐπέπεσεν, οὐ φίλοισι, λῦπαι.

Hec. IV, Str. 5.

S. ἐτάμεθ', ἅλιον ἐπ' οἶδμα ναυστολήσων.

G. ὀλέθριον ἔμολε συμφορά τ' ἀπ' ἄλλων.

VI, Ep. 6. > ⁝ _ ⏑ | ⏑ ⏑ ⏑ | ⏑ ⏑ ⏑ | ⏑ ⏑ ⏑ | _ ⏑ | _ ∧ ‖

ἂν μήτε πέλαγος ἅλιον ἀπαγάγοι πάλιν.

VII, 5. ⏑ ⁝ ⏑ ⏑ ⏑ | ⏑ ⏑ ⏑ | _ ⏑ | _ ∧ ‖

ὀλέθριον ὀλέθριον κακόν.

Hel. I, β 4. ⏑ ⁝ ⏑ ⏑ ⏑ | ⏑ ⏑ ⏑ | ⏑ ⏑ ⏑ | ⏑ ⏑ ⏑ | ⏑ ⏑ ⏑ | _ ⏑ | _ ∧ ‖

S. τίς ἔμολεν ἔμολε δάκρυα δάκρυσί μοι φέρων.

G. τις ἔλαχεν ἔλαχε, ὅτε σε τέκετο ματρόθεν.

V, α 10. 11. ⏑ ⁝ ⏑ ⏑ ⏑ | ⏑ ⏑ ⏑ | ⏑ ⏑ ⏑ | ⏑ ⏑ ⏑ | ⏑ ⏑ | _ ⏑ | _ ∧ ‖

S. ὅτ' ἔμολεν, ἔμολε, πεδία βαρβάρῳ πλάτᾳ
ὃς ἔδραμε ῥόθια, μέλεα Πριαμίδαις ἄγων.

G. ἀλῖμενα δ' ὄρεα μέλεα, βαρβάρου στολᾶς

ὅτ' ἔσυτο πατρίδος ἄποπρὸ χειμάτων πνοᾷ.

β 8. ⏑ : ⏑ ⏑ ⏑ | ⏑ ⏑ ⏑ | ⏑ ⏑ | _ ∧ ‖

S. τί τὸ σοφὸν ὅ τι ποτ' ἐν βροτοῖς.

G. ἐπὶ δὲ πάθεα πάθεσι φέρεις.

El. (Eur.) II, α 3. ω : ⏑ ⏑ ⏑ | ⏑ ⏑ ⏑ | ⏑ ⏑ | _ ⏑ | _ ⏑ ‖

S. ἔμολέ τις ἔμολε γαλακτοπότας ἀνήρ.

G. χρύσεά τε περίθεματ' ἀγλαΐας χάριν.

Herc. f. I, Str. 9. ≥ : ⏑ ⏑ ⏑ | ⏑ ⏑ ⏑ | ⏑ ⏑ ⏑ | _ ∧ ‖

G. ὦ ξύνοπλα δόρατα νέα νέῳ.

V, α 4. ⏑ : ⏑ ⏑ ⏑ | ⏑ ⏑ ⏑ | _ | _ ∧ ‖

S. ἔτεκον ἔτεκον ἀοιδάς.

G. δύνασιν ἄδικον ἐφέλκων.

VIII, 13. ⏑ : ⏑ ⏑ ⏑ | ⏑ ⏑ ⏑ | _ ∧ ‖

ἀδύνατ' ἀδύνατά μοι.

Hipp. X, 7. ⏑ : ⏑ ⏑ ⏑ | ⏑ ⏑ ⏑ | ⏑ ⏑ ⏑ | _ ⏑ ‖

S. ἔμολέ τ' ἐπ' ἐμὲ τί ποτε τὸν οὐδέν.

[Iph. Ant. VI, 2. ⏑ : ⏑ ⏑ ⏑ | ⏑ ⏑ ⏑ | ⏑ ⏑ ⏑ | ⏑ ⏑ ⏑ ‖ ⏑ ⏑ ⏑ |
⏑ ⏑ ⏑ | _ ⏑ | _ ∧ ‖

στέφεα περίβολα δίδοτε, φέρετε πλόκαμος ὅδε καταστέφειν]

10. > : ⏑ ⏑ ⏑ | ⏑ ⏑ ⏑ | _ ⏑ | _ ⏑ | ⏑ ⏑ ⏑ | _ ∧ ‖

ὦ πότνια πότνια μᾶτερ, ὡς δάκρυά γέ σοι.

Med. II, 7. ⏑ : ⏑ ⏑ ⏑ | ⏑ ⏑ ⏑ | _ ⏑ | _ ∧ ‖

δι' ἄλα νύχιον ἐφ' ἁλμυράν.

Or. I, β 6.

S. πάλιν ἄρα μέθεμένα κτύπου.

G. μέλεον ἀπόφονον αἷμα δούς.

IV, Str. 9.

S. ἕλεος ἕλεος ὅδ' ἔρχεται.

G. ἕτερα δ' ἕτερος ἀμείβεται.

K. α 7. ⏑ ⁝ ⏑ ⏑ ⏑ | ⏑ ⏑ ⏑ | ⏑ ⏑ ⏑ | ⏑ ⏑ ⏑ | ⏑ ⏑ ⏑ | _ ⏑ | _ ∧ ‖

ὃς ἔτεκεν ἔτεκε γενέτορας ἐμέθεν δόμων.

K. β 3. ⏑ ⁝ ⏑ ⏑ ⏑ | ⏑ ⏑ ⏑ | _ ⏑ | _ ⏑ | _ ⏑ ‖ _ ∧ ‖

πελάγεσι διεδίφρευσε, Μυρτίλου φόνον.

K. γ 3. ⏑ ‖ ⏑ ⏑ ⏑ | ⏑ ⏑ ⏑ | ⏑ ⏑ ⏑ | ⏑ ⏑ ⏑ | ⏑ ⏑ ∧ ‖

ἐγένετο τέρας ὀλοὸν ὀλοόν.

V, K. β 5. ⏑ ⁝ ⏑ ⏑ ⏑ | ⏑ ⏑ ⏑ | ⏑ ⏑ ⏑ | _ ∧ ‖

δορὶ παρὰ ποταμὸν ὁλομένους.

VI, K. ε 1. ⏑ ⁝ ⏑ ⏑ ⏑ | ⏑ ⏑ ⏑ | ⏑ ⏑ ⏑ | _ ∧ ‖

2. ω ⁝ ⏑ ⏑ ⏑ | ⏑ ⏑ ⏑ | _ > | _ ∧ ‖

περὶ δὲ γόνυ χέρας ἱκεσίους

ἔβαλον ἔβαλον Ἑλένας ἄμφω.

K. β 5. ⏑ ⁝ ⏑ ⏑ ⏑ | ⏑ ⏑ ⏑ | _ ⏑ | _ ⏑ | _ | _ ∧ ‖

ἐγένετο διαπρὸ δωμάτων ἄφαντος.

11. ⏑ ⁝ ⏑ ⏑ ⏑ | ⏑ ⏑ ⏑ | ⏑ ⏑ ⏑ | ⏑ ⏑ ⏑ | ⏑ ⏑ ∧ ‖

πολύπονα δὲ πολύπονα πάθεα.

Rhes. I, 11. > ⁝ ⏑ ⏑ ⏑ | ⏑ ⏑ ⏑ | _ ⏑ | _ ⏑ ‖

S. ζεύγνυτε κερόδετα τόξα νευραῖς.

G. μήποτέ τιν' ἐς ἐμὲ μέμφιν εἴπῃς.

II, 5. ⏑ ⁝ ⏑ ⏑ ⏑ | ⏑ ⏑ ⏑ | _ ⏑ | _ ∧ ‖

S. πέλας ὅ τί ποτ' ἄρα δαΐοις.

G. τὰ θεόθεν ἐπιδέτω Δίκα.

V, 3. ⏑ ⁝ ⏑ ⏑ ⏑ | ⏑ ⏑ ⏑ | _ ∧ ‖

S. φθόνον ἄμαχον ὕπατος.

G. τότ' ἄρ' ἔμολον ὅτε σοι.

VIII, 2.

S. τίς ὁ μέγα θράσος ἐπεύξεται.

G. κατὰ πόλιν ὕπαφρον ὄμμ' ἔχων.

Gro. IV, 9. ⏑ ‖ ⏑ ⁝ ⏑ | ⏑ ⏑ ⏑ | ⏑ ⏑ ⏑ | ⏑ ⏑ ⏑ | ⏑ ⏑ ‖

S. βρέμοντα χρυσεόφαλαρον ἔνοπλος.

G. λάϊνα δάπεδά τε φόνια πατρίδι.

11. ⏑ : ⏑ ⏑ ⏑ | ⏑ ⏑ ⏑ | _ ⏑ | ⏒

S. τόδ' ἱερὸν ἀγάγατε ξόανον.

G. φρύγια τε μέλεα παρθένοι δ' ἀ | έριον

VIII, 5—6. ≥ : ⏑ ⏑ ⏑ | ⏒ ⏑ | ⏒ ⏑ | _ ∧ ‖

S. χιόνι κατάρυτα ποταμίᾳ

πρωτόβολον ἕρμα θ' ἁλίῳ.

G. οὐράνιον ἕδρανον ἐπιβεβώς

αἰθέρα τε πόλεος ὁλομένας.

X, γ 3. > : ⏒ ⏑ | ⏑ ⏑ ⏑ | ⏑ ⏑ ⏑ | _ ⏑ | _ | _ ∧ ‖

S. ὦ τέκνα πλύετε μάθετε ματρὸς αὐδάν.

G. τὰν φόνιον ἔχετε φλόγα δορός τε λόγχαν.

9. ⏑ : ⏑ ⏑ ⏑ | ⏑ ⏑ ⏑ | _ ⏑ | _ | _ ⏑ | _ ∧ ‖

S. Ε. ἀγόμεθα φερόμεθ'. Χ. ἄλγος ἄλγος βοᾷς.

G. Ε. ἐμάθετ' ἐκλύετε; Χ. Περγάμων [δὴ] κτύπον.

12. ⏑ : ⏑ ⏑ ⏑ | ⏑ ⏑ ⏑ | ⏑ ⏑ ⏑ | ⏑ ⏑. ⏑. ‖ ⏑ ⏑ ⏑ | ⏑ ⏑.

S. Πρίαμε Πρίαμε, σὺ μὲν ὀλόμενος ἄταφος ἄφιλος

G. τρομερὰ τρομερὰ μέλεα, φέρετ' ἐμὸν ἴχνος, ἴτ' ἐπὶ.

Phoen. V, Ep. 4. ⏑ : ⏑ ⏑ ⏑ | ⏑ ⏑ ⏑ | _ ⏑ | _ ⏑ | _ ∧ ‖

S. ἐκάλεσ' ἐκάλεσα βαρβάρῳ βοᾷ.

XI, 5. ⏑ : ⏑ ⏑ ⏑ | ⏑ ⏑ ⏑ | _ ⏑ | _ ∧ ‖

γενόμεθα γενόμεθ' ἄθλιοι.

Man wird finden, dass in den vorliegenden Beispielen — und dies sind sämmtliche Stellen aus den Tragikern innerhalb der angegebenen Grenzen — der Ictus 153mal dem Accente entsprechend fällt, 115mal aber gegen denselben. Dass auch hier noch das erstere Verhältniss vorherrscht, bedeutet nicht viel, da in so zahlreichen Fällen die Icten geradezu absichtlich gegen den Tonfall gesetzt zu sein scheinen, dass wohl der Gedanke entstehen kann, jene Verhältnisszahlen hätten sich leicht umkehren können, wenn eine grössere Anzahl von Stellen zur Verfügung gestanden hätte. Wichtig vielmehr ist gerade das Resultat, dass in den steigenden Choreen die Accente fast nur zufällig mit den Icten

zusammentreffen, während bei den fallenden Choreen es ganz offenbar ist, dass eine Uebereinstimmung zwischen Wortaccent und Taktictus erstrebt ist. Die Gründe aber für diese Erscheinung liegen auf der Hand.

In § 13 der Compositionslehre nämlich habe ich zu erschliessen gesucht, dass in der Modulation der Choreen die Auftakte höhere Noten zu tragen pflegten und hiermit zugleich die irrationalen Silben, welche dort stehen dürfen, in Beziehung gebracht. Was ist nun evidenter, als dass die Hochtöne, welche wir bei den Jamben so gern in diesen Auftakten treffen, auf ganz denselben Schluss führen? Man vergleiche z. B. die oben angeführte Stelle Tro. X, γ 12:

Πρίαμε Πρίαμε, σὺ μὲν ὀλόμενος ἄταφος ἄφιλος.

Hier steht in jedem einzelnen Falle der Hochton im Auftakte, denn in der Verbindung σὺ μὲν hat nach obigem Gesetze σὺ ebenfalls einen Nebenhochton. Doch darf man bei den aufgelösten Jamben wiederum keineswegs erwarten, dass das Bestreben, die Hochtöne in die Auftakte und die ihnen entsprechenden Arsen zu verlegen, durchgängig zu Tage trete. Denn wir treffen auch solche Choreen, die nur scheinbar Jamben sind, d. h. ganz den fallenden trochäischen Gang haben und nur durch eine vorgeschlagene Silbe den äusseren Anschein von Jamben gewinnen, genau so, wie es auch Dactylen mit Auftakt gibt, welche man auch äusserlich strenge von Anapästen unterscheiden kann. Ueber diese Sachen findet man Comp. § 5, 5 nähere Auskunft. Man sehe sich vorläufig nur genau die Stellen aus Hel. I und V an, wo die Icten ganz wie bei Trochäen fallen und man den Grund hierfür leicht erkennt, wenn man die Compositionen vergleicht, die im allgemeinen das Gepräge von fallenden Choreen zeigen. — Dass in diesen Sachen kein Zufall herrsche, wird man besonders leicht erkennen, wenn man aufmerksam die Citate aus Strophen und Gegenstrophen vergleicht: man wird da eine merkwürdige Uebereinstimmung gerade in den schlagendsten Stellen finden.

Und übrigens war auch dann ein starkes Schwanken zu erwarten, wenn die Takte ganz entschieden steigend sind. Der Hochton neigt, *ceteris paribus*, dazu, sich mit den Icten zu vereinigen; er neigt aber auch dazu, die Auftakte oder Arsen wegen ihrer Ton-

höhe zu bilden: folglich musste hier ein starkes Schwanken in der Anwendung sich bemerkbar machen.

Die Stelle aus Iph. Aul. VI, 2 habe ich eingeklammert, da sie trotz der vorgeschlagenen Silbe ganz offenbar fallenden Taktrhythmus hat. Dies zeigt unzweideutig der Verseinschnitt. Ich habe in der Aufzählung diese Stelle desshalb auch nicht berücksichtigt.

Die Stelle Prom. V, Ep. 5—6 ist zu theilen:

ἀπόλεμος ὅδε γ' ὁ πόλεμος, ἄπορα πόρμος· οὐδ'
ἔχοιμ' ἂν ὅ τι γενοίμαν.

⏑ ⫶ ⏑ ⏑ ⏑ | ⏑ ⏑ ⏑ | ⏑ ⏑ ⏑ | ⏑ ⏑ ⏑ | ⏑ ⏑ ⏑ | _ ∧ ‖
⏑ ⫶ _ ⏑ | ⏑ ⏑ ⏑ | ⏑ _ | _ ∧ ‖

4. Die Dochmien verrathen sich durch stets vorhandenen Auftakt, durch die in jeder Arsis gestattete irrationale Silbe und durch das ihnen eigenthümliche Ethos (sie malen die höchste Aufregung) so unzweideutig als steigende Rhythmen, dass nach Obigem ein auch nur einigermassen constantes Zusammentreffen der Wortaccente und Takticten von vorn herein nicht zu erwarten ist. Wir wollen aus den Thatsachen die wirklichen Verhältnisse kennen lernen. Ich führe sämmtliche Stellen mit vollständig aufgelösten Dochmien aus den grossen Tragikern an, die Form ⏑ ⫶ ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ | _ ∧ nur, wo sie mit der anderen ⏑ ⫶ ⏑ ⏑ ⏑ | ⏑ ⏑ ∧ ‖ in Verbindung steht.

Oed. R. VII, α 2. S. νέφος ἐμὸν ἀπότροπον ἐπιπλέμενον ἄφατον.
G. σὺ μὲν ἐμὲς ἐπίπολος ἔτι μόνιμος ἔτι γάρ.
β 2. S. ὁ κακὰ κακὰ τελῶν ἐμὰ τάδ' ἐμὰ πάθεα.
G. νομάδ' ἐπιποδίας ἔλαβέ μ' ἀπό τε φόνου.

Oed. C. VII, β 2. S. διαπρύσιος ὄτοβος. — G. ἐπὶ γύαλον [ἔμολεν].

Bacch. VI, Str. 9. S. ἐς ὄρος ἐς ὄρος ἔμολεν.
G. [ἔτερ'] ἕτερα μεγάλα.

Hel. IV, 4. περί τ' ἐπέτασα χέρα.
24. πόσιν ἔχομεν ἔχομεν.
58. τά τε σὰ κακὰ μέλαθρα πάθεα πάθεα, μᾶτερ.
66. ἐμὲ δὲ πατρίδος ἄπο κακόποτμον ἀραίαν

Hel. IV, 67. ἔβαλε θεὸς ἀπό τε πόλεος ἀπό τε σέθεν,
68. ὅτε μελάθρα λέχεά τ'.

El. (Eur.) VII, 8. σχέτλια μὲν ἔπαθες, ἀνό | σια.

Herc. f. IV, 9. πάλιν ἔμολεν ἃ πάρος οὔποτε διὰ φρενός.
VI, 49. λέγε [λέγε] τίνα τρόπον ἔσυτο θεόθεν ἐπὶ μελάθρα κακὰ τάδε.
VII, 4. τὰ δ' ὑπερέβαλε, παρέδραμε τὰ τότε κακά.
7. σὺ δὲ τέκνα τρίγονα τεκό | μενος.
VIII, 12. ἀπὸ δὲ πατέρα μέλαθρά | τε
16. ὕπνον ὀλόμενος ὃς ἔδικ' ἄλοχον ἔκανε δὲ.
IX, 12. ἐμὸς ἐμὸς ὅδε γόνος ὁ πολύπονος ὃς ἐπὶ.

Iph. T. IV, 8. τότ' ἔτι βρέφος ἔλιπον.
36. σύγγονε. πάρα δ' ὀλίγον.

Ion VI, 3. ἔλαβον ἔπαθον ἄχος.
26. ἄτεκνον ἄτεκνον ἔλαβ' ἄρα βίοτον, ἐρημί | α.
13. ἄκρον ἔλακες ἔλακες.

Or. I, α 9. S. κάταγε κάταγε πρόσιθ' ἀτρέμας ἀτρέμας ἴθι· λόγον ἀπόδος ἐφ' ὅ τι.
10. χρέος ἐμόλετέ ποτε.
G. ἄδικος ἄδικα τότ' ἄρ' ἔλακεν ἔλακεν ἀπόφονον ὅτ' ἐπὶ τρίποδι.
Θέμιδος ἄρ' ἐδίκασε.
γ 4. S. ἐρεβόθεν ἴθι, μόλε. — G. πατέρα τέκνα τε τάδε.

Or. V, K. β 4. τὰν λιποπάτορα λιπόγα | μόν θ'.
6. ὅθι δάκρυα δάκρυσι.

VI, Str. 13. S. διὰ τὸν ὀλόμενον ὀλό | μενον.
G. ἔπεσ' ἔπεσε μέλαθρα.
K. θ 5. ὖχνος ἔφερον ἔφερον.

Tro. II, 6. τίν' ἄρα τίς ἔλαχε; τίνα.
27. τί τόδ' ἔλαχες ἄρα
43. φίλα τὰ πρότερ' ἄφιλα.

Phoen. I, 63. πρὸς ἐμὸν ὁμογενέτορα.
VIII, 11. S. πότερον ἄρα νέκυν ὀλό | μενον.
G. πότμος ἄποτμος ὁ φόνος ἕ | νεκ'.
X, 34. αἰῶ | νά μέλεον, ὃς ἐπί.

Das vor Augen liegende Resultat ist, dass in 65 Fällen nur die Hochtöne mit den Icten zusammenfallen, in 112 Fällen dagegen die Icten tief- oder mitteltonige Silben treffen, so dass die Hochtöne grösstentheils in die Auftakte und Arsen fallen. Nun kann es wahrlich kein Zufall sein, wenn in genauer Uebereinstimmung mit der Natur der einzelnen Rhythmen der Hochton unter sonst gleichen Verhältnissen hier in auffälliger Häufigkeit mit den Tacticten zusammentrifft, wenn er dort sie ganz offenbar vermeidet, und im dritten Falle ein starkes Schwanken bemerkbar ist. Denn in annähernden Proportionalen finden wir folgende Verhältnisse:

	Congruenz von Ictus u. Hochton.		Ausweichen von Ictus u. Hochton.
Trochäen:	5	:	1
Jamben:	3	:	2.
Dochmien:	1	:	2.

5. Schon Mon. S. 165 sq. habe ich darauf aufmerksam gemacht, dass der Accent nicht ganz ohne rhythmisches Gewicht ist, wo Silben gleicher Quantität einander folgen; auch ist dort für die Spondeen ein sehr schlagendes Beispiel angeführt worden. Weniger Gewicht haben dagegen die schweren Dactylen (_ _), die unter den leichten Dactylen (_ ◡ ◡) zerstreut im Hexameter vorkommen. Denn hier heben wieder die im Verse vorkommenden Kürzen alle Längen fast ohne Unterschied hervor, so dass es wenig bemerkbar wird, ob diese oder jene von ihnen bestimmte Accente tragen. Trotzdem bleibt das Mon. § 13, 5 Gesagte zu Recht bestehen, nur werden die Leser aus unserem Paragraphen sich dasselbe präcisiren können, indem sie von dem Gravis den richtigen Begriff erhalten haben.

Ich habe jedoch noch auf eine Eigenthümlichkeit des Hexameters aufmerksam zu machen. Der erste Satz desselben beginnt mit fallendem Rhythmus, endigt aber steigend; der zweite beginnt mit einem steigenden Takte, senkt sich aber von da an nieder. Dies gibt für die Normalform mit männlicher Cäsur folgendes Schema:

— ⏖ | — ⏖ | —, ⏖ ‖ — ⏖ | — ⏑ ⏑ | — — |,

wo ich die beiden steigenden Verbindungen durch einen Bogen bezeichnet habe. Man wird an diesen Stellen folgende Accent- und Ictenverhältnisse sehr erklärlich finden: ⏑́ ⏑̣, — ⏑̣́. So finden wir gleich im Eingange der Odyssee:

1, 2. πλάγχθη, ἐπεὶ Τροίης ἱερὸν πτολίεθρον ἔπερσε·
3. πολλῶν δ' ἀνθρώπων ἴδεν ἄστεα καὶ νόον ἔγνω,
4. πολλὰ δ' ὅγ' ἐν πόντῳ πάθεν ἄλγεα ϝὸν κατὰ θυμὸν,
5. ἀρνύμενος ϝήν τε ψυχὴν καὶ νόστον ἑταίρων.

Hier scheint alle vier Male dem steigenden Rhythmus Rechnung getragen zu sein. — Ich hatte noch einen anderen Grund, über den Gravis nichts Bestimmtes auszusagen, da wir erst im gegenwärtigen Bande (§ 5, 3. 6, 8 I) über den Auslaut der homerischen Wörter grössere Klarheit erlangt haben. Die Erscheinungen beim Hiatus nämlich und die Position consonantisch auslautender, sonst kurzer Silben, geben den unumstösslichen Beweis, dass die Wörter nicht so eng zusammengesprochen wurden, wie in der späteren Poesie; und daher mag auch der Gravis noch häufig genug die Geltung eines Hochtones zurückhalten.

6. Für die Anapästen sind schon Eurh. § 17, 4 auf die einzig richtige Weise die Ictenverhältnisse erschlossen worden. Wo die beiden Icten in einem graduirten Takte (Comp. § 3) nahezu gleiche Stärke haben und obendrein der Rhythmus ein steigender ist, da ist von vornherein gar nicht zu vermuthen, dass der Accent selbst bei gleichen Quantitäten der Silben (⏑ ⏑ ⁝ ⏑ ⏑, ⏑ ⏑ | ⏑ ⏑, ⏑ ⏑ u. s. w. oder — ⁝ —, — | —, — u. s. w.) noch die Neigung zeige, vorwaltend sich mit dem Hauptictus zu verbinden. Und hiegegen spricht auch die Erfahrung.

Nur in einem Gedichte finden wir vollkommen aufgelöste Dactylen mehrfach angewandt; und hier fallen auch die Hochtöne mit den Icten, sogar den Nebenicten grösstentheils zusammen:

Phil. IV, Str. 6. ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ | _ _ | _ ⏊ ||

S. ἔᾳι ἔᾳι μοι παιών.

G. ὕπνος ἄυπνος λεύσσειν.

12. ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ | ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ | _ ⏑ | _ ⏊ ||

S. πολὺ παρὰ πόδα κράτος ἄρνυται.

G. μάλα τοι ἄπορα πυκινοῖς ἔνι.

Dagegen wird man sich leicht überzeugen, dass die Verhältnisse ganz anders sind bei aufgelösten Anapästen.

Pers. VII, α 3. ⏑ ⏑ || ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ | _ ⏊ ||

S. κακὸν ἄρ' ἐγενόμαν.

G. μετάτροπος ἐπ' ἐμοί.

5. ⏑ ⏑ || ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ | _ ⏑ ⏑ | ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ | _ ⏊ ||

S. κακοφάτιδα βοάν, κακομέλετον ἰάν.

G. λαπάᾳδιά τε σέβων ἀλίτυπα τε βάρη.

Hec. I, 4. ⏑ ⏑ || ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ | _ ⏑ ⏑ | _ ⏑ ⏑ | _

λάβετε φέρετε πέμπετ' ἀείρετέ μου.

Iph. Taur. I, 64. ⏑ ⏑ || ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ | ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ | ⏑ ⏑ ⟩

φόνος ἐπὶ φόνῳ ἄχεά τ' ἄχεσιν.

91. ἄγαμος ἄτεκνος ἄπολις ἄφιλος.

104. ἔτι βρέφος ἔτι νέον, ἔτι ᾴδλος.

Ion VII, 41. ἵνα με λέχεσι μέλεα μέλεος.

Ganz dasselbe findet natürlich bei schweren Anapästen statt, z. B. Hec. II, 8—10:

φροῦδος πρέσβυς, φροῦδοι παῖδες.
ποίαν ἢ ταύταν ἢ κείναν
στείχω; ποῖ δ' ἥσω; ποῦ τις ᾴδεῶν...

Bei letzteren wäre es für den Dichter ganz besonders leicht gewesen, Uebereinstimmung zu erreichen, wenn das Gefühl in diesem Rhythmus sie ihm dictirte, so wie auch ein consequentes Setzen der Hochtöne in die Auftakte und Arsen ohne Schwierigkeit auszuführen gewesen wäre.

Eben so wenig konnte bei den stark intonirten, steigenden und erregten Jonici der Hochton ein Gewicht beanspruchen, wie auch die Stelle Bacch. III, Ep. 9 zeigt:

⏑ ⏑ : ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ | _ _ _ | _ _ ⏊ ||

πατέρα τε τὸν ἔκλυον εὔιππον χώραν.

In einem aufgelösten Päon als ersten Takt eines Dochmius, Or. I, γ 8, zeigt der Hochton die Kraft, ein sonst ziemlich unklares Verhältniss in ein helles Licht zu setzen:

⏑ ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ | ⏑ ⏑ ⏑, || ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ | ⎯, ⏑ ||

S. στόματος ἀνακέλαδον ἄπο λέχεος ἧσυ | χον.

G. ἄγαμος ἔπιδ', ἄτεκνος ἄτε βίοτον ἁ μέ | λεος.

Dass der Dichter mit dieser genauen Uebereinstimmung von Hochton und Ictus gerade unter den schwierigsten Verhältnissen seinen Zweck vollkommen erreicht habe, ist augenscheinlich.

---

§ 11. Die sogenannten irrationalen Silben.

1. Wenn man die Silbenschemata betrachtet, die in den älteren Werken für die einzelnen Versarten aufgestellt sind und von den Epigonen einer längst abgeschlossenen wissenschaftlichen Periode immer noch wiederholt werden, so findet man zum Beispiel für den jambischen Trimeter folgende Aufzeichnung:

⏑ ⎯ ⏑ ⎯ ⏑ ⎯ ⏑ ⎯ ⏑ ⎯ ⏑ ⎯

Nach unserer Bezeichnung erscheint das Versschema als

⏑ ⎯ ⏑ | ⎯ ⏑ | ⎯ ⏑ | ⎯ ⏑ | ⎯ ∧ ||,

indem die nur ausnahmsweise als Kürzen gebrauchten Längen durch ein eigenes Zeichen kenntlich gemacht sind. Ausnahmsweise? Wir haben bis jetzt gesehen, dass es in der griechischen Poesie, die auf reinster Naturbasis gegründet ist, überhaupt keine Ausnahmen gibt; auf dem Gebiete der Metrik sind alle jene poetischen Licenzen, von denen Westphal und seine Nachfolger sich nicht lossagen können, eine Fabel. Und hier sollten Ausnahmen angenommen werden, die in der grossen Mehrzahl jener Trimeter und Tetrameter vorkommen, die neben dem Hexameter die aller-gebräuchlichsten Versarten der griechischen Poesie sind? — Und „Längen als Kürzen gebraucht"? Da scheint ja das Grundwesen der griechischen Poesie, welche auf die Quantität der Silben die engste Beziehung hat, erschüttert. — Irrationale Silben im eigentlichen Sinne des Wortes aber kennt die griechische Poetik überhaupt nicht, wie wir in § 3

erkannten: denn in jedem gegebenen Falle ist eine Silbe entweder entschieden lang, oder entschieden kurz. Wenn τέκνον wegen der verschiedenen Silbentheilung, welche möglich ist, bald τέκ-νον, bald τέ-κνον quantitirt werden kann, so ist die erste Silbe doch da, wo sie als Länge gebraucht wird, nicht etwa eine Länge zweiten Grades: denn solche Längen waren der griechischen Poesie ganz fremd. Das Wort kann also nicht bloss τεκνον, sondern auch τεκνον und τεκνον quantitirt werden, und in der Praxis ist nicht der geringste Unterschied zwischen Silben wie τεκ und γλαυξ bemerkbar. Der Physiologe wird in der Zeitdauer der Silben in der lebendigen Rede gewiss bedeutende Unterschiede entdecken; E. Brücke hat dies durch seine lehrreichen Untersuchungen mit dem Kymographion erwiesen: aber die Poetik kann nicht mit unbestimmten Nüancen rechnen, für sie gibt es überhaupt nur zwei Klassen von Silben, lange und kurze; mittelzeitige Silben, *syllabae ancipites*, sind eine Erfindung der Grammatiker, welche nicht auf die verschiedene Aussprache achteten. So vermögen auch wir keine Längen verschiedener Dauer zu unterscheiden. In den Sätzen: „Du daur'st mich", „Ich will es" sind sowohl *daurst* als *ril* Längen, die ohne Unterschied gebraucht werden, obgleich das erste Wort einen Diphthongen nebst drei auslautenden Consonanten hat, das andere einen geschärften Vocal und nur einen auslautenden Consonanten enthält.

Wir haben jedoch in § 9 erkannt, dass die stärkere Intonation, der Ictus, nach den Gesetzen der griechischen Sprache, mit der langen Silbe sich verbinde. Demnach haben wir an den Silben eine doppelte Eigenschaft zu unterscheiden: sie sind

entweder { lang und / stark intonirt } oder { kurz und / schwach intonirt.

Wie steht es nun mit den Takten der griechischen Musik? Ihre Grundformen zeigen eine lange Note in der Thesis, 1—2 kurze in der Arsis; oder in dreitheiligen Takten (Comp. § 3) ist jedenfalls der am stärksten intonirte Theil eine Länge, der nächststarke Theil mit seltenen Ausnahmen:

Choreus. *Paeon.*
Dactylus. *Choriambus.*
Jonicus.
Bacchius.

Dürfen die Auflösungen freier stehn, eben so die Zusammenziehungen, so schliesst man mit Recht auf Icten von nahezu gleicher Stärke: ⏑́⏑ ⏑́⏑ *Anapaestus*, ⏑́⏑ ⏑́⏑ ⏑ *Bacchius* (vgl. Eurh. § 17, 4); denn dieser im Wesen der Sache begründete Schluss wird durch Zweck und Ethos der Taktarten durchaus bestätigt, wie wir später erkennen werden.

Wie aber nun, wenn die aus einer einzigen Kürze bestehende Takt-Arsis einen kräftigen Neben-Ictus erhalten soll? Der griechische Worttext soll ein getreuer Ausdruck des in der musikalischen Composition herrschenden Rhythmus sein; ja er hält sogar für die Recitation diesen Rhythmus fest. Diese Verwendung einer kurzen Silbe wird desshalb nicht ganz für den eben erwähnten Zweck genügen, da sie zwar die rechte Zeitdauer, nicht aber den rechten Ictus hat; die Länge wird sich gut zum Ausdrucke des Nebenictus eignen, aber sie hat nicht das entsprechende Zeitmass. Hier zeigt die Sprache eine Unvollkommenheit für rhythmische Zwecke, und es findet desshalb ein Schwanken in dem Gebrauche der sprachlichen Momente statt, welches aber auf ganz bestimmt abzugrenzende Fälle beschränkt ist und der strengsten und allseitig genügenden Erklärung sich nicht entzieht. Es werden hier lange Silben gebraucht, wo man der allgemeinsten Regel nach kurze erwarten sollte. Wir wollen die einzelnen Fälle für sich prüfen.

2. Wo immer im rhythmischen Flusse ein Hauptictus steht, da wird er sich mit einer langen Note verbinden, dem einfachsten natürlichen Gesetze entsprechend (siehe Comp. § 3, 3). Daher schützt in der alten epischen Poesie der Hauptictus selbst nicht selten den auslautenden Consonanten davor, übergezogen zu werden, so dass in einer Verbindung wie βέλος ἐχεπευκές die Silbe λος trotz des folgenden Vocales eine Länge bleibt (Metr. § 5, 3). Die wirkliche Kürze aber, unter einen Hauptictus gestellt, kann so nicht verlängert werden, denn hierdurch würde der Dichter gegen ihre Quantität und Intonation zugleich fehlen; scheinbare Ausnahmen sind § 7 erläutert und reduciren sich auf 4 streng abgegrenzte Verhältnisse bei den Epikern, welche eine stärker intonirte und der Länge zuneigende Kürze wirklich auch als eine solche gebrauchen.

Vergegenwärtigen wir uns nun, dass das metrische Gesetz, wonach die lange Silbe die doppelte Zeitdauer der kurzen hat, ein von der idealen Kunst geschaffenes ist. Wie an die Stelle der

schwankenden Töne, deren wir uns beim Sprechen bedienen, im Gesange die scharf nach den harmonischen Distanzen abgegrenzten Töne treten, so hat auch die Poetik die Silben in zwei strenge gesonderte Classen getheilt, deren eine die Noten von langer Dauer, welche die starken Taktheile bilden, abgibt, während die andere die kurzen Noten der Arsis liefert. Aber nicht bloss Silben wie γλαύξ und τέκ- in τέκνον sind in der ungebundenen Rede von verschiedener Dauer und werden erst als gleich fixirt durch eine zwingende metrische Nothwendigkeit, da die Dichtersprache unmöglich Silben der aller-verschiedensten Dauer verwenden kann und bei strenger Beobachtung dieser feinen Unterschiede nicht die einfachsten Takte mehr bauen könnte: sondern auch innerhalb der beiden Kategorien werden sogleich die grössten Unterschiede bemerkbar, je nachdem die Silben von der Regel nach gleicher Dauer einen starken Ictus tragen oder nicht.

Man nehme die deutschen Wörter *vén-den* (vertere) und *frai-hait*. In beiden Wörtern sind die Stammsilbe und die determinative Endung den lautlichen Elementen nach einander entweder ganz gleich, oder es hat die letztere sogar etwas mehr Dauer (in dem zweiten Beispiele). Aber der Ictus auf der ersten Silbe lässt diese allein als Länge erscheinen, selbst die zweite Silbe von „Freiheit", welche einen Diphthong und ausserdem consonantischen Auslaut besitzt, lässt sich in deutschen, den Gang der antiken Choreen nachahmenden Versen, als Kürze verwenden:

„Für Vaterland und Freiheit sei dein Streben",

wo noch ein zweites Beispiel für diese Verwendung der Kürze auftritt.

So ist auch im Griechischen, wenn der Ictus verschieden gestellt wird, die Zeitdauer der langen Silben nothwendig eine verschiedene. Intonire ich κείνου, so wird die erste Silbe die zweite an Länge überragen; intonire ich dagegen κείνου, so wird die zweite Silbe die grössere Dauer nicht bloss zu haben scheinen, sondern wirklich haben. Setzen wir als Zeichen für die zweifelhafte Dauer >, so erscheint das Wort zuerst als – >, das zweite Mal dagegen als > –. Dies ist, wohl zu bemerken, ganz nothwendig die Quantität in der gewöhnlichen Rede; aber die poetische Composition kann eben so wenig diese unbestimmten Grössen verwenden, als die musikalische unbestimmte Töne. Es bleibt also nur die Wahl zwischen

der Verwendung als ⏑ –, – ⏑ oder als ⏑ ⏑, ⏑ ⏑ in der rhythmischen Composition. In keinem Falle wird man sich allzu weit von der lebendigen Rede entfernen, in keinem Falle ihr strict folgen. Wo aber jene nicht unter dem Hauptictus stehende lange Silbe gleich einer kurzen verwandt wird, da wird sie doch immer eine grössere Intonationskraft wie eine echte Kürze in Anspruch nehmen, da der Diphthong, der gedehnte Vocal oder der auslautende Consonant immerhin eine kräftigere Articulation in Anspruch nehmen.

Aber auch mehrere Kürzen neben einander lassen, wenn die eine derselben stark intonirt wird, Unterschiede in der Zeitdauer hervortreten. Bei zweien Kürzen wird dies wenig auffällig, namentlich, wenn daneben vorkommende Längen den Unterschied in den Hintergrund treten lassen. Aber man intonire einmal βέλεα auf der ersten, ἐς ἐμέ auf der dritten Silbe mit einem kräftigen Ictus, und man wird, und gerade bei einer genauen Aussprache, sogleich inne werden, dass, genau genommen, die unbestimmten Grössen ⏑ ⏑ ⏑ und ⏑ ⏑ ⏑, vorliegen. Auch hier hat die streng geregelte rhythmische Sprache nur die Wahl zwischen ⏑ ⏑ ⏑ und ⏑ ⏑ ⏑ einerseits oder ⏑ ⏑ ⏑ und ⏑ ⏑ ⏑ andererseits. Und ein ähnlicher Fall tritt mit einer Kürze ein, die einen starken Ictus erhält, während daneben eine ictusschwache Länge steht, eine ictusstarke aber um eine Stelle weiter entfernt ist: ἐπειδή und εἰληφά; hier sind factisch die Reihenfolgen ⏑ – ⏑ und ⏑ – ⏑ vorhanden, welche in der rhythmischen Composition — so muss man denken — eben so gut als ⏑ – ⏑ (für beide Fälle) und als ⏑ – ⏑, ⏑ – ⏑ (wobei man den Ictus auf der Kürze unterdrückt) verwandt werden können. Diese vier Fälle mit intonirten Kürzen sind in § 7 besprochen worden.

Eine nähere Betrachtung verdient noch der Fall, wo in einem Worte zwei Längen vorhanden sind, wovon die eine den Hauptictus, die andere den Nebenictus hat, während eine oder mehrere Kürzen daneben auftreten. Nehmen wir den einfachsten Fall, wo eine Kürze neben jenen zwei Längen steht. Es sind 3 Combinationen vorhanden:

1) ⏑ ⏑ ⏑, *beljpthait* (geschr. Beliebtheit);
2) ⏑ ⏑ ⏑ *ausgevẹ̈lt* (geschr. ausgewählt);
3) ⏑ ⏑ ⏑, *kraṅkhaiten* (geschr. Krankheiten).

Die ersten beiden Combinationen machen in choreïschen Versen

keine Schwierigkeit; die dritte lässt sich nicht gut darin verwende
weil zu gleicher Zeit eine lange Silbe zu verkürzen und eine kur
zu verlängern wäre; denn „Kránkheïtén" würde auch für e
deutsches Ohr in vielen Fällen unerträglich sein. Im dact
lischen Masse würde die erste Combination ausgezeichnet passe
natürlich als ⏑ | — — |, nimmermehr als ⏑ ⏑ | — „Beliebheit"; d
andern beiden Wörter aber sind hier unverwendbar. Denn d
Gegensatz gegen die daneben stehende Kürze hebt eine Länge, u
obendrein eine solche, die eine kräftige Intonation haben sollte, s
scharf hervor, dass Dactylen wie „ausgewählt", „Krankheiten" imm
arge Missklänge bleiben, die desshalb auch von den mustergülti
Dichtern sorgfältig vermieden werden. So konnte denn E. Brü
auch für die deutsche Metrik den Grundsatz aufstellen, dass
diejenigen Silben sich als echte Kürzen erweisen, welche im D
tylus als solche gebraucht werden können.

Wir haben so eben Fälle unterschieden 1) wo schwank
Längen als Kürzen gebraucht werden können, 2) wo schwank
Kürzen umgekehrt als Längen verwendbar sind, 3) Fälle, in d
mittelstarke Längen unter keinen Umständen die rhythmische
tung von Kürzen annehmen können. Ehe wir nun zur gen
Constatirung der Thatsachen in der griechischen Composition ü
gehen, wobei die strictesten Beweise für das aus dem Wesen
Sprache Erschlossene sich ergeben werden, wollen wir zunächst
Regeln in ihrer allgemeinsten Fassung uns vergegenwärtigen.

I. Es lässt sich nur eine einzelne Länge als rhy
mische Kürze verwenden, und zwar nur im schwach
Takttheile, doch so, dass dieser in bemerkbarer We
hervortrete, nicht ganz flüchtig und leicht erschei
(Rhythmische Verkürzung).

II. Die schwankenden Kürzen können, wenn sie
einem starken Ictus versehen werden, die Geltung ech
Längen erhalten. (Rhythmische Verlängerung).

Eine sachlich und historisch erklärbare Ausnahme, die wir d
Klarheit wegen erst weiter unten besprechen können, lernen wir
den dorischen Takten kennen.

III. Unter keinen Umständen kann die schwankend
Länge neben der Kürze zur rhythmischen Kürze hinab
sinken.

3. Für die rhythmischen Verlängerungen haben wir in § 7 sowohl die genaueren Umstände, als auch die inneren Gründe kennen gelernt, und es sind daselbst die Belege in hinreichender Menge citirt worden. Wenn wir also in dem Verse Od. 1, 40

ἐκ γὰρ Ὀρέσταο τίσις ἔσσεται Ἀτρείδαο

die Schlussilbe von Ὀρέσταο als Länge notiren, so geschieht damit nichts, was nicht von Metrikern jeder belieben Richtung stets anerkannt worden ist; nur dass diese unbekannt mit dem Wesen einer aus dem Boden reinster Natürlichkeit erwachsenen Poesie, das als reine Willkür darzustellen gezwungen sind, wofür sie die inneren Gründe nicht zu erkennen vermögen. Wir aber müssen jetzt noch einen Schritt weiter gehen und noch weiter die Eigenthümlichkeiten der homerischen Sprache unter einem einheitlichen Gesichtspunkte zusammenfassen.

Alle Homer auszeichnenden Eigenthümlichkeiten nämlich entspringen von einer und derselben Eigenschaft seiner Sprache.

Die ältere griechische Sprache, wie sie noch im Epos sich offenbart, neigt zu einer langsamen und gemessenen Articulation, während die spätere Sprache immer flüchtiger und lebhafter wird. Hievon sind folgende Erscheinungen nur die Einzelheiten:

1) Der volle Anlaut ist in vielen Fällen gewahrt, wo er später theils ganz verschwindet, theils den ersten Consonanten einbüsst.

Hierher gehören die unter § 5, 6—9 aufgezählten Verbindungen, namentlich ϝρ, σμ, σν (ν̓), σϝ und das blosse ϝ.

Die Verbindung σμ ist eine für die griechische Sprache so charakteristische, dass man sich nicht wundern darf, wenn jenes σ in manchen Fällen erst innerhalb derselben entstanden ist, während die arische Ursprache nur ein einfaches μ aufwies. Das σ ist also ein lediglich euphonisches, und ich stimme vollkommen mit *G. Curtius* überein, wenn ich hier eben so wenig wie in anderen Fällen die Verstümmelung eines Präfixes annehme, obgleich namentlich die neueren Sprachen hierfür so zahlreiche Belege bieten. So in romanischen Wörtern ein blosses *s* für *ex*: *strange* aus *extraneus*; im Deutschen *g* statt *ge*: „Gunst" aus *ansts*, „grade" aus „gerade". Aber ich muss hierin meinen eigenen Weg gehen, indem ich einer

Sprache wie der Griechischen die Fähigkeit zuschreibe, ein σ vor μ vorzuschlagen, indem man dieses als wohlklingend empfindet; man hat in neuerer Zeit zu sehr ins Auge gefasst, was einer Sprache durch Abschwächung verloren gehen kann, zu wenig daran gedacht, was aus angebornem Schöpfertriebe wieder hinzugefügt werden kann. So tritt in deutschen Wörtern ein euphonisches *d* hinter *n* ein ohne irgend eine etymologische Veranlassung: „jemand, niemand", aus „Mann". Anderwärts soll dadurch die schlecht aussprechbare Verbindung *nr* gemildert werden, wie in ἀνδρός, franz. *viendrai, tiendrai*. Wenn man nun für den Anlaut schwerer geneigt ist, ähnlichen Anwuchs zu gestalten, so sollte man doch bedenken, wie innig die griechischen Wörter zusammen gesprochen wurden, so, dass in einer Verbindung wie καὶ ἐπὶ μέγαν ὅρκον ὀμοῦμαι jedenfalls die Präposition mit dem folgenden Worte zusammen wie ein Wort gesprochen wurde: ἐπιμέγαν. Das σ fixirte sich nun in bestimmten Worten, wie eben σμέγας, wo die übrigen arischen Sprachen kein *s* zeigen.

Ist nicht ganz derselbe Fall bei μικρός? Curtius stellt (2. Aufl. seiner Etymologie) das Wort nicht zu μι-νύ-θειν, μεί-ων, *mi-nuere* u. s. w., wozu es doch ganz unzweifelhaft gehört, gewiss wegen der namentlich im jonischen Dialekte auftretenden Nebenform σμικρός! Aber wie zahlreich sind die Fälle, wo σμ neben einfachem μ auftritt, und zwar gewöhnlich so, dass man das σ als accessorisch nachweisen kann. Hier greifen die Etymologen zu den verschiedensten Erklärungen, oder erkennen die Verwandtschaft gar nicht an. Hier die Belege.

1. Von σμάραγδος sagt Curtius (S. 47), dass es der Bedeutung nach dem sanskritischen *marakatas* oder *maraktas* entspreche. Gerade nun, wenn, wie C. behauptet, σμάραγδος ein Fremdwort ist, ist das euphonische σ am leichtesten erklärbar; denn Fremdwörter, die nicht durch die Schrift zugänglich geworden sind, legt man sich am ungenirtesten nach dem Wohlklange der eigenen Sprache zurecht, indem das etymologische Bewusstsein nicht hindernd in den Weg tritt.

2. Mehrere Wörter wechseln innerhalb der griechischen Dialekte mit σμ und μ: σμικρός und μικρός, σμῖλαξ und μῖλαξ, σμυγερός und μογερός, σμύδρος und μύδρος, σμυκτήρ und μυκτήρ, σμύραινα und μύραινα, σμύρνα und μύρρα.

3. In anderen Fällen ist durch die vergleichende Sprachwissenschaft mehr oder weniger sicher anlautendes σμ erschlossen worden, so in μέλδειν, μέρμερα u. s. w., worüber Curtius S. 622 zu vergleichen ist. Eben daselbst ist auch σμερδνός auf die sanskritische Wurzel *mard* (lat. *mordere*) zurückgeführt, wo das *s* noch in dem deutschen *smerzan* bewahrt ist.

Gerade in diesem Falle also hat die griechische Sprache eine uralte Eigenthümlichkeit der Grundsprache bewahrt, die selbst im Sanskritischen schon aufgegeben ist, und es ist daher nicht der leiseste Grund für die Ableugnung eines homerischen σμέγας vorhanden. Die Geläufigkeit der Verbindung aber ward die Veranlassung, sie auch dort anzuwenden, wo sie früher fehlte, und so bleibt es zweifelhaft, ob z. B. die älteste griechische Form σμέγας oder μέγας lautete.

2) Gedehnte Vocale sind häufig noch gewahrt, wo Position geschärfte herrschen. — πουλύς = πολύς u. s. w.

3) Eine weniger innige Verbindung der Wörter ist erkennbar daraus, dass ein Consonant nicht nothwendig vorgezogen wird (βεῶς ἐχεπευκές) und dass ein Hiatus gestattet ist.

4) Das Streben zu dehnen, langsam und gemessen zu sprechen offenbart sich ferner in der Zulässigkeit der rhythmischen Verlängerung (s. oben), während die rhythmische Verkürzung nicht angewandt wird.

Man wird einwenden, dass überhaupt keine Gelegenheit zur rhythmischen Verkürzung vorhanden war im Hexameter, da eine Länge neben einer Kürze, die denselben Taktheil mit ihr ausmacht, überhaupt nicht verkürzbar ist. Aber hierauf ist zu entgegnen, dass die volksthümliche Poesie eben diejenige Form, dasjenige Taktmass, erhält, welche der lebendigen Sprache genaue Rechnung trägt, aus sich selbst sich naturgemäss entwickelt. Hätte die Sprache zur Zeit Homers mehr zu einer beschleunigten Aussprache der Längen als einer verzögerten Aussprache der Kürzen geneigt, so würden die grossen Epen nicht in daktylischem, sondern etwa in choreïschem, jambische Anklänge enthaltendem Rhythmus componirt sein.

Erst die spätere Sprache, lebendiger, leichter und behender geworden, neigte zu rhythmischen Verkürzungen und war den rhythmischen Verlängerungen abhold. Es ist dieselbe Sprache, in der

das Digamma nur verbleibt, wo sonst ein Hiatus entstehen würde, nicht mehr aber da, wo eine schwere Position resultiren müsste, in der das Digamma dann ganz weicht und manche anderen gewichtigen Verbindungen entweder ganz aus dem Anlaute verschwinden, oder in vielen Fällen verdünnt werden: σϝε, ϝε, ἑ; σμέγας, μέγας.

IV. Aber in einem Falle kann gerade die neuere classische Sprache, von den grossen Lyrikern an, rhythmisch verlängern, wo es der Sprache Homers nicht gestattet war, nämlich in den Arsen der dorischen Takte von der Form ⏑ – | und ⏑ ⏑ – |.

Man beachte wohl, dass dies das umgekehrte Verfahren ist, als jenes in den immer als *licentiae poeticae* betrachteten homerischen Quantitirungen (§ 7). Und dies muss mit dem veränderten lautlichen Charakter der Sprache in innigster Beziehung stehen. Das Gewicht des Ictus verlängert nicht mehr was eigentlich kurz sein sollte; dies heisst mit anderen Worten: die Sprache neigt mehr dahin, entschiedene Längen zu schaffen. Aber im schwachen Taktheile können die Längen unter Umständen als Kürzen und die Kürzen als Längen gebraucht werden. Dies zeigt, dass überall, wo die Silben nicht zu deutlich in ihrem Werthe hervortraten, die Quantitätsunterschiede im Weichen begriffen waren. Und wir lernen in den kyklischen Takten selbst Beispiele kennen, wo die unter einem Hauptictus stehende Länge verkürzt werden kann, freilich nur, indem auch die folgende Kürze an dieser Verkürzung theil nimmt, so dass beide Silben das Mass einer einzigen Länge erst zusammen genommen haben. Diese Erscheinungen zeigen unzweideutig, dass die strengen Quantitätsunterschiede im Abnehmen begriffen waren, und so ist eine deutliche Entwicklung zur sogenannten accentuirenden Poesie von Homer über Pindar und die Attiker hin bereits deutlich nachweisbar. Freilich finden wir jetzt auch lange Noten, drei- bis vierzeitige; aber diese gehören der streng musikalischen Composition an, welche in den „accentuirenden" modernen Sprachen noch viel grössere Singnoten eingeführt hat.

Da die Verlängerungen in der Thesis bereits § 7 behandelt sind, so gehen wir nun zu den Verkürzungen und Verlängerungen in der Arsis über.

4. Der Gebrauch irrationaler Silben wird durch unzählige Thatsachen erwiesen. Dass sie nicht vorkommen, wo zwei Kürzen zu

erwarten wären: dies zeigen einfach die Thatsachen in Uebereinstimmung mit unseren obigen aus der Natur der Sache geschöpften Grundsätzen. Weder εἵληφα noch πνευμάτων könnten jemals als Dactylen oder Anapästen verwandt werden. Ueberhaupt zeigen alle Grundtypen der Haupttaktarten, in denen 2 Kürzen ein bestimmtes Glied bilden, diese Abweichungen nicht. Es sind also undenkbar:

⏑ > ⏑ | und ⏑ ⏑ > | als Dactylus, leichter Spondeus und Anapäst (⏑ > ⁝ ⏑ oder > ⏑ ⁝ ⏑).

⏑ ⏑ > ⏑ | und ⏑ ⏑ ⏑ > | als Jonicus.

⏑ > ⏑ ⏑ | und ⏑ ⏑ > ⏑ ⏑ | als Choriambus.

⏑ ⏑ > ⏑ | , ⏑ ⏑ ⏑ > | , > ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ | , ⏑ > ⏑ ⏑ ⏑ | u. s. w. als Päon.

> ⏑ ⏑ ⏑ | , ⏑ > ⏑ ⏑ ⏑ | , ⏑ > ⏑ ⏑ ⏑ | , ⏑ ⏑ > ⏑ ⏑ | als Bacchius.

Aber auch wo nur eine Länge oder Kürze die rhythmische Arsis (den schwachen Taktttheil) bildet ist die Zulässigkeit der Irrationalität sehr beschränkt, nicht durch willkürliche Theorie der alten Kunstschulen, sondern durch die Beschaffenheit jener rhythmischen Grössen und die Natur der Sprache. Wir wollen diese Beschränkungen zuerst in allgemeinen Regeln kennen lernen, die das Wesen der Sache erschliessen; darauf wollen wir die Regeln an den Thatsachen als wahr erkennen lernen.

I. In dem Päon, einem antithetischen Takte (Comp. § 4, 6) kann die mittlere Kürze nicht durch eine irrationale Silbe ausgedrückt werden.

Da jene Kürze die scharfe Antithese der beiden schweren Takttheile mildern soll, als eine milde Vermittelung zwischen den beiden stark intonirten Takttheilen, so würde der ganze Charakter des Taktes aufgehoben sein, wenn hierzu eine eigentlich lange Silbe, die immer eine kräftige Articulation erforderte, genommen würde. Wörter wie εἰλήφει, ἐπιβαίνω und ἠγήσατο könnten desshalb nie ⏑ > ⏑, ⏑ ⏑ > ⏑ und ⏑ > ⏑ ⏑ quantitirt werden und somit Päonen bilden.

II. Wenn in der Arsis der graduirten Takte (Comp. § 3) die sprachliche Kürze eine rhythmische Länge vertritt, so kann es nur da geschehen, wo diese Arsis einen sehr schwachen Ictus hat, nämlich in den dorischen Takten, ist aber bei den echten Dactylen, den Spondeen und Anapästen nicht zulässig.

Dass eine Kürze als gut intonirte Länge gebraucht werde, ist

bei Homer selbst nur in bestimmten Verbindungen, wie wir gesehen haben, zulässig, widerspricht aber ganz dem Charakter der späteren Sprache; denn

1) kommen in dieser nie Dactylen, Anapästen und Spondeen mit einer sprachlichen Kürze als lange Thesis vor;

2) fehlen in Gedichten, die entschieden einen der erwähnten Rhythmen haben, irgend welche Belege auch für die Zulassung einer solchen Silbe als lange Thesis;

3) bieten dagegen die dorischen Weisen, über deren Charakter Comp. § 7 handelt und Metr. § 20 nähere Auskunft vom metrischen Standpunkte aus geben wird, sehr häufige Belege für die Zulassung jener sprachlichen Kürze als rhythm. Länge in der Arsis.

Von den Anapästen ist Eurh. § 17, 4 nachgewiesen worden, dass sie starke Nebenicten haben; dasselbe zeigt Comp. § 5, 2 von den Spondeen. Allerdings haben die Dactylen einen entschiedenen schwächeren Nebenictus; aber so lebhaft und flüssig, mit nur einem hervorspringenden Ictus wie die dorischen Takte gleiten sie doch keineswegs hin. Die Taktform ⏑ | , in der die Arsis theilweise absorbirt ist, charakteristisch für die dorischen Weisen, kommt bei ihnen so gut wie gar nicht vor. Ausserdem zeigen die schweren Formen (scheinbare Spondeen, – – |), die häufig in allen Arten von dactylischen Gedichten auftreten, immer noch ein einigermassen kräftiges Nebengewicht der Arsis nach den in den eben citirten Paragraphen von Band I und II der Kunstformen angegebenen Kriterien. Zwar haben auch die dorischen Weisen diesen Takt = ⏑ | – – | ⏑ | – – ‖, aber fast nur an zweiter und vierter Stelle, wo die Melodie eine Art von Halt macht gegenüber der vorhergegangenen lebhaften Bewegung; und dann in den Tripodien immer nur an der schwächsten, der dritten Stelle: – ⏑ ⏑ | – ⏑ ⏑ | – – ‖, nie – – | – ⏑ ⏑ | – – | u. gl. Diese Stelle bleibt dem scheinbaren Spondeus auch in den aus je einer Tripodie und Dipodie zusammengefassten Pentapodien (Comp. § 7 und anderswo).

So zeigt denn gerade dieser scheinbare Spondeus der dorischen Weisen die schwache Intonation seiner Arsis, indem hier eine sprachliche Kürze eintreten kann:

⏑ | – ≥ | ⏑ | – ≥ ‖, – ⏑ ⏑ | – ⏑ ⏑ | – ≥ | u. s. w.

Doch ist das Wesen des dorischen Rhythmus in der Compositionslehre erst vom musikalischen Standpunkte aus erschlossen;

da aber Manche geneigt sind, sie als dem ungeraden Taktgenus zugehörig anzunehmen, so werden wir erst in § 20 von metrischer Seite aus weitere Momente für ihre wahre Geltung zusammenstellen müssen und dort auch den scheinbaren Tribrachys (d. h. ⏑ ⏑ >) erläutern. Hier sei nur darauf hingedeutet, wie leicht die Verbindung ⏑ ⏑ – einen starken Nebenictus hervortreten lassen würde, an unrechter Stelle selbst trotz des allgemeinen rhythmischen Verlaufes einer Composition.

III. Die irrationale Silbe ist gestattet im Auftakte aller Rhythmen, und selbst innerhalb des Verses, wenn der Gang der Takte steigend bleiben soll. Zugleich vereinen sich leicht höhere Noten mit der eine Kürze vertretenden sprachlichen Länge im Auftakte.

Dass der Auftakt bei weitem eine kräftigere Intonation zuliess, ja fast erforderte, als die schwach nachhallende Arsis, dies ist im ersten Buche der Compositionslehre ausführlich erläutert und durch die metrischen Erscheinungen (keine Zusammenziehung mit dem vorhergehenden Haupt-Takttheil) bewiesen worden. Ebenso zeigt § 13 daselbst, wie naturgemäss bei einfacher Modulation sich mit diesem Auftakte höhere Noten (die sich ja viel besser bemerkbar machen, als diejenigen im gewöhnlichen Niveau) verbanden. Auch bei künstlicheren Weisen, die doch in naturgemässer Verbindung mit jenen nationalen Grundtypen standen, so lange ein Volk diese Kunst in sich fortpflegte, nicht urtheilslos von aussen entlehnend, konnte diese Neigung bestehen bleiben. Ja wir haben in § 10 ganz neue positive Beweismittel für diese Theorie aufgefunden, indem wir bemerkten, wie gern in aufgelösten Choreen sich der Hochton mit dem starken Taktheile verband, wie sehr diese Erscheinung dagegen bei steigenden Choreen in den Hintergrund trat, da hier der Hochton neben der Neigung sich mit dem stärkeren Ictus zu verbinden, auch die andere zeigte, den Auftakten und Arsen zuzufallen, so dass man hier kein entschiedenes Verhalten nach jener Richtung mehr erkennen konnte. Ja, bei den Dochmien, welche die Eigenschaft als steigende Takte am allerstärksten offenbaren, war sogar zu erkennen, dass der Hochton, im Gegensatze zu den stark intonirten Thesen die Auftakte und Arsen ganz entschieden bevorzugte. Und ebenso kann hier überall die irrationale Silbe stehn, sowohl als Auftakt zum ganzen Dochmius, > : – – ⏑ | – ∧ ‖,

> ⁝ ⏑ ⏑ – ⏑ | – ∧‖ u. s. w., als auch zu dem zweiten Takte ⏑ ⁝ – – > | – ∧‖, ⏑ ⁝ ⏑ ⏑ – > | – ∧‖ u. s. w.

Bei der Recitation, richtiger, Declamation, erscheinen diese irrationalen Silben dagegen leicht als eine Art Verzögerung.

Man mache sich diese Verhältnisse klar etwa an einem Trimeter wie Oed. R. 12:

ἐμοῦ προσαρκεῖν πᾶν δυσάλγητος γάρ ἄν.

Sobald man ihn nach einer strengen Melodie singend vorträgt, müssen nothwendig die Takte als gleiche und gleich gegliederte behandelt werden: denn jene künstlichen Noten (man ist bis zu Siebente und Dreizehntel-Noten gegangen) welche man uns auf dem Papier berechnet hat, sind unsingbar, unsingbar namentlich, da sie nicht als merkwürdige Ausnahmen auftreten würden, sondern ausserordentlich häufig vorkämen. Aber dass jene sprachlich langen Silben mit mehr Gewicht, mit einem stärkeren Druck der Organe hervorzubringen wären, dies wird jeder, der einen Begriff von physiologischer Sprachkunde hat, unmittelbar erkennen; und jener Druck, jener deutlichere Nebenictus hat gerade an den Stellen, wo er durch irrationale Silben bei Choreen angedeutet werden darf, rhythmischen Werth und Bedeutung, wie wir weiter unten sehen werden.

IV. Endlich ist die irrationale Silbe als Arsis des $^3/_8$-Taktes (besser: $^3/_4$-Taktes) zulässig, wenn dieser Takt einen starken Nebenictus haben soll.

Diese Taktart sind die Logaöden, über welche Eurh. § 17, am leichtesten orientirt.

5. Ueber die beiden ungeraden Taktarten, in welchen irrationale Silben zulässig sind, muss hier das Allgemeine gesagt werden.

Die gewöhnlichen recitativen Choreen bilden eigentlich nicht $^3/_8$-, sondern $^6/_8$-Takte; oder, nimmt man ein langsameres Tempo an, wie es namentlich für den Gesang mehr oder weniger nothwendig ist, $^6/_4$-Takte. Doch bleiben wir bei der alten Uebertragung, – ⏑ = ♩ ♪, stehen. Zwei solcher Takte werden nämlich durch einen Hauptictus deutlich als Einheit zusammengefasst: ⏑ ⏑ | ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ | u. s. w. Desshalb erscheint die irrationale Silbe nur als Auftakt dieser Dipodien, sowohl im jambischen Trimeter, als im trochäischen Tetrameter:

⏑̀ ⁝ — ⏑ — ⏑̀ | — ⏑ — ⏑̀ | — ⏑ — ∧ ‖,
— ⏑ — ⏑̀ | — ⏑ — ⏑̀, ‖ — ⏑ — ⏑̀ | — ⏑ — ∧ ‖.

Und dennoch ist diese Bezeichnung nicht nur eine pedantische, sondern im höchsten Grade verwirrend. Die melischen Chorlieder weisen auch nicht allzu selten choreïsche Tripodien und Pentapodien auf, die eine solche Gliederung in dipodische Abschnitte nicht zulassen. Denn die Verspause ergänzt nie die gesungene Partie zu einer bestimmten Grösse, kann nie aus der Pentapodie eine Hexapodie, aus der Tripodie eine Tetrapodie machen, wie es in modernen Weisen und im Marschtypus der Griechen geschieht. Dies ist durch die gesammte rhythmische Theorie so überzeugend nachgewiesen, dass es nicht nöthig ist, näher darauf einzugehen; doch will ich nur daran erinnern, dass diese ungeraden Sätze manchmal auch nicht mit dem Verse schliessen, so dass an jene Ergänzung noch viel weniger gedacht werden kann. Wenn also z. B. Ag. II choreïsche Pentapodien zwischen Hexapodien und Tetrapodien wiederholt auftreten, ein Wechsel des Taktmasses, welches überall genau denselben Typus trägt, aber unmöglich angenommen werden kann, so ist evident, dass man auch gleichmässig in $^3/_8$-Takte, nicht hier in $^6/_8$-, dort in $^3/_8$-Takte abzutheilen habe. Und eine solche Eintheilung entspricht auch einzig dem Wesen der choreïschen Weisen. Würden $^6/_8$-Takte dem musikalischen Bewusstsein vorgeschwebt haben, so würde man hier eben so gut wie bei den kleineren Päonen (— — ⏑ neben — ⏑ —) und den gleich grossen Jonici (— ⏑ — ⏑ neben — — ⏑ ⏑) zu Takten verschiedener Gliederung gelangt sein. Man würde also neben — ⏑ — ⏑ | ebenfalls — — ⏑ ⏑ finden, wofür aber nicht ein einziger Beleg vorliegt. Vielmehr haben wir uns jene Dipodien richtiger als eine Gliederung des rhythmischen Satzes in sich vorzustellen, die genau jenen anderen, ⏑ ⁝ — ⏑ | ⊔ | — ⏑ | — ⏑ | ⊔ | — ∧ ‖, ⏑ ⁝ — ⏑ | ⊔ | — ⏑ | ⊔ | — ⏑ | — ∧ ‖ u. s. w. entspricht. Diese sind gerade in den melischen Strophen, die fast keine irrationalen Silben, ausser im Auftakte der ganzen Sätze und Verse, zulassen, häufig. Und neben diesen melischen Sätzen ohne irrationale Silben treten dann, dem Baue der Composition auf das engste einverleibt, jene Trimeter auf, die zu den gleichmässig verlaufenden Tetrapodien wie — ⏑ | — ⏑ | — ⏑ | — ∧ ‖ und Hexapodien wie — ⏑ | — ⏑ | — ⏑ | — ⏑ | — ⏑ | — ∧ ‖ genau in demselben Verhältnisse stehen, wie die springenden Sätze

(Comp. § 18, 2), nur dass sie nicht denselben Charakter rhyt
mischer Unruhe wie jene tragen. Man wird desshalb bei der vo
mir recipirten Schreibart des Trimeters u. s. w. stehen bleibe
müssen, zumal da das ganze innere Wesen der Rhythmen doc
nicht durch die Art ihrer Notirung erschlossen werden kann un
von jedem Leser ein Verständniss gefordert werden muss, welch
über die metrischen Schablonen hinaus geht.

Dass auch der trochäische Tetrameter jene eine Art von Au
takt (desshalb so richtig: Arsis!) bezeichnenden irrationalen Silbe
zulasse, darf nicht Wunder nehmen. Kennen wir doch im Hex
meter genau dasselbe Verhältniss; denn auch in ihm beginnt d
zweite Satz mit steigendem Takte, wie die Cäsur lehrt. Beide Metre
wären ohne jenen Wechsel zwischen steigender und fallender Into
nirung der Takte ermüdend geworden und stellen erst durch ih
ein befriedigendes Gleichmass her. Die letzte Dipodie des Tetra
meters wird seltner durch deutlichen Auftakt eingeleitet, wie Comp
§ 13, 3 gezeigt ist. Dies ist ganz natürlich: gegen den Schlus
hin hat der Vers mehr das Bestreben, sich zur Ruhe zu senken
daher seltener jener Auftakt und seltener eine höhere Note. S
wird auch die gewöhnliche Rede modulirt, aus der die poetisch
mit strenger Harmonie und strengem Rhythmus sich ganz natu
gemäss entwickelt hat.

Die bei den Jonici zuweilen vorkommende Taktform
⏑ ⏑ ⁝ _ > ‥ ⏑ | _ _, ⏑ ⏑ u. s. w. (Leitf. § 23, 2) lehrt uns, nac
den obigen Darstellungen, Intonirung und Tonsatz dieser scheinba
choreïschen Form genauer kennen. Auch die umgekehrte Form
⏑ ⏑ ⁝ _ ⏑ _ > | _ _, ⏑ ⏑ würde dem Wesen des betreffende
Rhythmus nicht geradezu widersprechen.

Die Verhältnisse in den Logaöden sind in den vorhergehend
Bänden erläutert. Ich will nur daran erinnern, dass nirgends u
die äusseren Beweise mangeln. Denn wenn z. B. zwei Tetrapodi
wie _ ⏑ | ⏑, ⏑ | _ ⏑ | _ ∧ ‖ und _ > | ⏑, ⏑ | _ ⏑ | _ ∧ ‖ sich hä
fig antistrophisch entsprechen, so ist hierdurch die Irrationalität d
zweiten Länge vollkommen sicher gestellt. Wir haben desshalb a
dort, wo diese antistrophische Responsion zufällig nicht vorkom
das Recht, nach obiger Weise zu notiren. Die Reihenfolge _ > | _
sobald sie in die dipodische Zusammenfassung gehört, habe
schon früher mit Recht verworfen; zwar ist sie am Versanfa

häufig genug, bei Sophokles z. B. Phil. V. 8 wie bei Euripides; doch ist sie hier nur der Rest der „äolischen Basis", über welche wir später sprechen werden, und gegen den Versschluss hin walten ebenfalls bestimmte rhythmische Zwecke, die in den vorhergehenden Bänden erläutert sind.

6. Die so eben besprochene Verwendung irrationaler Silben in bestimmten Takttheilen darf nicht als eine Vernachlässigung der sprachlichen Momente in der rhythmischen Composition betrachtet werden, sondern ging aus dem Bestreben hervor, auch die Intonationsverhältnisse möglichst zum Ausdrucke zu bringen. Freilich ist zuzugestehen, dass die Quantitätsunterschiede sich hier bereits als weniger streng beobachtet verrathen und die Sprache allerdings auf dem Wege begriffen scheint, die Kluft zwischen den langen und kurzen Silben auszugleichen. Dies wird noch deutlicher bei den kyklischen Takten, welche in den vorhergehenden Bänden bereits besprochen sind. Sie alle kommen darauf hinaus, dass eine intonirte Länge mit folgender Kürze die Geltung ♪. ♪ statt ♩ ♪ erhält, was man seit Westphal mit ⏑– bezeichnet.

Man hat für diesen einfachen und geläufigen Notenwerth die wunderbarsten Grössen substituiren wollen, indem man lächerlichen Zahlenspeculationen folgte, obgleich schon Apel das Richtige erkannte. Alle jene Speculationen, die weder der Natur der Sprache, noch der der Musik Rechnung tragen, sind der Erörterung nicht werth; wir überlassen sie billig denen, welche wissenschaftlichen Ernst und kindliches Spiel nicht zu unterscheiden vermögen. Eine einzige logaödische Strophe gut musikalisch vorgetragen wird schon jeden überzeugen, dass künstliche Berechnungen des kykl. Daktylus als ♩ ³♪ ♪ u. dgl. m. zu den Unmöglichkeiten gehören. Es ist von einer Seite, und wahrscheinlich von mehreren, darauf hingewiesen worden, dass unser *terminus* eine andere Bedeutung bei den alten Grammatikern Dionysius von Halikarnassus, habe, da diese nur einen flüchtigern Vortrag der echten Daktylen und Anapästen damit meinen. Dies ist mir, wie auch ältere Bezugnahmen in den Kunstformen beweisen, immer bekannt gewesen. Doch gehört die Metrik der Alten nebst ihrer Terminologie nicht in die jetzige Wissenschaft, sondern in die Culturgeschichte, welche uns zeigt, wie auf eine Epoche der höchsten geistigen Bildung die des tiefsten Verfalles folgen kann, und wie in diesem tiefen Verfalle die todte Phrase

und der Buchstabe herrschen. Wer nicht die sittliche Kraft besitzt, durch ernstes Studium in die Wissenschaft — welche wahrlich in jedem Punkte fest begründet ist — als ein grosses Ganzes einzudringen, der bleibe an dem Stückwerke, welches an sich ganz sinnlos ist, hängen. Nur denke niemand, dass er einen grossen Palast kenne, wenn er ein Stückchen herausgefallenen Mörtels angesehen habe.

E. Brücke ist, mir ganz unvermuthet, auf einem völlig verschiedenen Wege zu durchgängig derselben rhythmischen Auffassung hinsichtlich der gebräuchlichen Takte und Kola gelangt, welche ich aufgestellt habe. So erkennt er auch in jenem Dactylus, mit Hülfe eines physikalischen Apparates, des Kymographion, eine Aussprache, welche derjenigen vollkommen entspricht, die ich auf rein musikalisch-rhythmischem Wege erschlossen habe. Ich habe in der Compositionslehre und dem folgenden Bande ein Verständniss der grossen Compositionen als einheitliches Ganze eröffnet; dass aber mit jenen künstlichen Berechnungen Westphals und Anderer fast jeder Vers beinahe eine musikalische Unmöglichkeit wird, davon kann man sich leicht überzeugen. Auch verlieren die Logaöden ganz das ihnen eigene und dem Inhalte der Texte entsprechende Gepräge. Was aber die Hauptsache ist: die verschiedenen Taktformen in ihnen können nicht auf dieselbe Takteinheit zurückgeführt werden. Denn in der Taktform ist leicht ersichtlich, dass die dritte Silbe wieder einen deutlich hervorspringenden Ictus haben muss, nachdem die flüchtige $^1/_{16}$-Note vorausgegangen ist; denselben lebhaften Nebenictus zeigt die Taktform _ > | und so sind die verschiedenen Erscheinungen auf dieselbe Ursache zurückgeführt, auf die lebhaftere Intonirung des Taktes. Diese gibt ihm das Gepräge der mit Kraft gepaarten Lebendigkeit; und dieses Gepräge passt einzig für die Texte, welche in Logaöden componirt zu werden pflegen. So führen alle Betrachtungen, von welcher Seite man auch an den Gegenstand hinantreten möge, zu demselben Schlusse.

Ueber die sogenannte *Syllaba anceps* am Schluss des Verses u d die äolische Basis werden Abschnitte des folgenden Buches handeln, da diese Erscheinungen nicht aus bestimmten lautlichen Verhältnissen erwachsen, sondern lediglich mit dem Verlaufe und der (nicht historischen) Entwicklung der einzelnen rhythmischen Glieder und Theile der Compositionen in Beziehung stehen.

Zweites Buch.

Formenlehre.

Identität bestimmter metrischer und rhythmischer Abschnitte.

---

§ 12. Die rhythmische Declamation.

1. Wir haben im ersten Buche der Metrik nichts Weiteres kennen gelernt, als wie die gleichsam ideellen Factoren jeder musikalischen Composition vermöge der griechischen Silben zum Ausdrucke kamen. Die concreten Töne jeder Melodie nämlich sind nach drei Richtungen hin ausgeprägt: wir unterscheiden an ihnen eine bestimmte Dauer (Quantität), einen bestimmten Grad von Stärke (Intonation, Ictus) und die relative Höhe (Prosodie, Accent). Unsere heutige Notenschrift weiss in einem und demselben Zeichen alle drei Eigenschaften auf eine unzweideutige Weise und ohne das Beiwerk von Nebenzeichen vortrefflich zu unterscheiden. Nehmen wir den folgenden Takt:

Die Gestalt der beiden Noten zeigt uns die Dauer derselben an: die erste ist eine halbe, die zweite eine Viertelnote; ihre Stellung im Takte die Intonation: die erste, als im Taktanfange stehend hat den stärksten Ictus, die zweite am Schluss desselben

den schwachen; und ihre Lage in dem Liniensysteme die Höhe, so dass die halbe Note hier als *C*, die Viertelnote als *E* erscheint. Dauer und Stärke der einander folgenden Noten machen nun den Rhythmus aus, während die Melodie erst dann vollkommen bestimmt erscheint, wenn auch noch die Tonhöhen bekannt sind.

Die Griechen nun haben fast schon in der gewöhnlichen Schrift ihrer sprachlichen Texte eine genügende Bezeichnung der Rhythmen, die aber freilich erst von denen wirklich erkannt werden kann, die sich schon in der prosaischen Rede gewöhnt haben, die Quantität deutlich und unabhängig von Dehnung und Schärfung zu beobachten und auch die Icten auf den richtigen Stellen hervortreten zu lassen. Denn nehmen wir einmal das Wort ἔννεπε. Hier zeigt mir die Position der ersten Silbe ihre Länge, die geschärften, durch keinen auslautenden Consonanten gestützten Vocale der beiden folgenden Silben ihre Kürze; der allgemeinen Regel nach aber verbindet sich die grössere Länge mit dem stärkeren Ictus, und folglich wird man hier einen Dactylus, – ◡ ◡ | d. i. ♩ ♪ ♪ | annehmen dürfen. Mit dem Worte wäre also zugleich der Takt gegeben. Freilich, so einfach sind die Verhältnisse nicht allzu häufig dasselbe Wort könnte auch als kyklischer Dactylus, – ◡ ◡ | ♩. ♪ ♪ | gebraucht werden, oder es könnte Theile andere Taktarten bilden. Hier wird also erst der Zusammenhang grössere Partien der Rede leiten können, zunächst, insofern man überblicken kann, welches das allgemeine Taktmass sei, in welches die verschiedenen Silbencombinationen aufgehen, ohne dass irgend eine derselben über das gestattete Mass hinaus verlängert oder verkürzt werde. Doch würde hiermit noch eine grosse Reihe von Combinationen in einzelnen Fällen möglich erscheinen, so genau auch in den meisten Fällen die bestimmten Takte abzugrenzen wären. Es wäre dann zweifelhaft, welche Rhythmirung der alte Dichter-Componist beabsichtigt hätte und mit der Aufstellung einer ganzen Reihe von Möglichkeiten wäre der Wissenschaft keineswegs gedient.

Eine solche fast unbeschränkte Reihe von Möglichkeiten stellten die alten und stellen noch gegenwärtig die neuen Metriker auf, wenn sie das Schema von Versen und ganzen Strophen durch nichts als durch die Zeichen von langen und kurzen Silben angeben. Sie halten es für gut, das noch einmal durch Striche und

Haken zu bezeichnen, was schon in den Silbenverhältnissen des Textes mit hinreichender Deutlichkeit angegeben war. Und wenn sie nun bis zu der Benennung verschiedener Silbencombinationen mit eigenen Namen gelangen, wie Trochäus, Päon, Epitritus, Antispastus u. s. w., so zeigt schon das wilde und unbestimmbare Durcheinander dieser Namen, dass man hiermit nur die eigene Rathlosigkeit verdecken will. Wo Sachen und Begriffe fehlen, „da stellt sich oft zu rechter Zeit ein Name ein."

Die Taktgleichheit (denn auch der Dochmius lässt sich als ein einzelner grosser Takt auffassen, wie wir später sehen werden) ist das erste und nothwendigste Postulat jeder rhythmisch-metrischen Composition, doch erfordert keine Melodie sie für ihren ganzen Verlauf, sondern nur innerhalb der einzelnen wohl zu begrenzenden Abschnitte. Diese auch in den antiken Schöpfungen nachzuweisen, hatte sich der um die Wissenschaft hoch verdiente *Aug. Apel* zum Ziele gesetzt. Er gelangte aber auch über den einzelnen Takt hinaus und drang bis zur Bestimmung der rhythmischen Sätze und der aus ihnen zusammengesetzten Verse durch. In der Reihenfolge der Takte muss eine bestimmte fortschreitende und das musikalische Gefühl befriedigende Bewegung hervortreten; und es zeugt von gänzlichem Mangel gerade an wissenschaftlichem Verständniss, oder auch von eigensinniger Selbstabsperrung gegen evidente Thatsachen, wenn man dem wohl ausgebildeten rhythmisch-musikalischen Gefühl, das bei allen Völkern der Erde der Hauptsache nach ein gleiches ist, in dieser Theilung der Verse keine entscheidende Geltung zuschreiben will. Gerade dann gelangt man zu künstlichen Speculationen, die mit der Sache gar nichts zu thun haben und schliesslich auf blosse Nomenclaturen völlig unbekannt bleibender Dinge hinauslaufen.

Mit der Herstellung dieser scharf ausgeprägten rhythmischen Reihen und Verse war nun die Hauptgefahr willkürlicher Takteintheilungen verschwunden. Manche Verse könnten auf verschiedene Art in Takte zerlegt werden, die jenen in der Lautlehre gegebenen Gesetzen Genüge geleistet hätten, ohne dass aber in allen Fällen wirklich rhythmische Sätze entstanden wären und das Gefüge derselben zu einem Verse ebenfalls ein gut entwickeltes Ganze geworden wäre. Von unsicheren Gefühlen ist hier gar keine Rede; wir haben vielmehr im zweiten und dritten Buche der Compositions-

lehre gesehen, wie klar, einfach und strenge die Regeln für [illegible] d Bildung der Sätze und Verse sind. Wo die Regeln für das [illegible] o Gehör zu Erfassende mit solcher Genauigkeit gegeben wer[illegible]le können, da kann von keiner Subjectivität in dem Auffassen [illegible] d sinnlich Vernommenen mehr die Rede sein.

Doch erst der Fortschritt zu den höheren rhythmischen K[illegible] at gorien kann grössere Gewissheit in der Feststellung der rh[illegible]yth mischen Abschnitte geben. Ob ich z. B. einen 10taktigen cho[illegible]re schen Vers einzutheilen habe in 4 + 6 oder in 6 + 4 oder [illegible] i 4 + 2 + 4 Takte, das lehrt erst der Bau der ganzen Perio[illegible]de Und endlich muss die ganze Strophe, der ganze Gesang u. s. w. Grössen, die ebenfalls einer wohlgeregelten und effectvollen Glie[illegible]de rung nicht entbehren können, die letzte Entscheidung bring[illegible]en Die vorhergehenden Bände der Kunstformen haben gezeigt, wie sicher die erlangten Kriterien sind, und in welch grossart[illegible]iger Formenschönheit jetzt die unübertroffenen Dichterwerke des Al[illegible]ter- thumes dastehen. Aber das Studium derselben erfordert ein v[illegible]olles Verständniss auch der höchsten Kunstschöpfungen, zu denen der menschliche Geist sich emporschwingen konnte; wir werden im vorliegenden Bande noch andere Beweise suchen müssen, die a[illegible]uch dem weniger ernsten und tiefen Studium verständlich sind. D[illegible]enn an und für sich sind keine neuen Beweise nöthig. Ich will [illegible]nur darauf hindeuten, wie sicher die Periodologie schon im Allgemei[illegible]nen und im Einzelnen dadurch bewiesen ist, dass sie zwanglos in jed[illegible]em antiken Chorgesange ohne Ausnahme durchzuführen ist und wirk[illegible]sich durchgeführt wurde; während diese chorische Eurhythmie in [illegible]den meisten kommatischen Compositionen und in den Epoden (wie denen des Archilochos) ins Stocken geräth. Wäre diese Eurhythmie willkürlich erdacht, so würde sie wahrlich in zahlreichen chorisch[illegible]en Strophen sich als unausführbar erweisen; wäre sie aber eine [illegible]un- bestimmte und schrankenlose Schablonirung, so müssten ja auch mit Leichtigkeit alle Monodien und Wechselgesänge sich ihr fügen. Dass sie aber gerade nur da ausnahmlos durchzuführen ist, wo sie einen so klaren orchestischen Sinn und Bedeutung hat, und dass sie dort fehlen kann, wo der Mangel des Chortanzes auch andere musikalische Combinationen zulässt, das sagt wohl schon genug. Dass aber sogar die Arten der Tänze durch die Formen der Perioden zu unterscheiden, ja leicht und strenge zu unter-

scheiden sind, ist gewiss ein Beweis, wie er nicht grösser gedacht werden kann.

2. Die Metrik aber hat jene rhythmischen Abtheilungen nicht ihrem rhythmischen Werthe nach an und für sich zu prüfen, sondern sie hat auch hier zu erwägen, in welchem Grade die sprachliche Erscheinung den angenommenen Rhythmen entspreche. Unser gegenwärtiges Buch wird die drei ersten Kategorien der griechischen Rhythmik, die Takte, Sätze und Verse, von diesem Standpunkte aus zu prüfen haben. Für das auf rein rhythmischem Wege Erschlossene werden Anhaltspunkte in den sprachlichen Daten, in dem Bau und der Gliederung der Rede, den Wort- und Satzpausen zu suchen sein; ebenso sorgfältig ist auf den besonderen Nachdruck zu achten, den die einzelnen Wörter und Sätze haben, auf den logischen Zusammenhang in den Theilen, auf die Entwicklung der Darstellung, vorzüglich aber das Ethos des Textes, das ein ungemein verschiedenes sein kann. Gerade wenn die ohne Rücksicht auf diese Verhältnisse gemachten Eintheilungen, notirten Takte und hervorragenden Noten dennoch mit diesen Erscheinungen, so weit es in einer frei gestalteten Kunst irgend möglich und nothwendig ist, übereinstimmen: gerade dann werden jene Schemen, die uns in den früheren Bänden zu den angehängten Texten vorliegen, ihre Wahrheit und Richtigkeit aufs neue bewiesen finden. Die hier zu betrachtenden Data sind so mannigfaltig und so reich, dass sie fast in keinem einzigen Gesange neue Hülfsmittel der Erkenntniss versagen. Ich habe schon früher reichen Gebrauch von diesen Kriterien gemacht; doch werden sie hier erst im Zusammenhange ihren vollen Werth erkennen lassen; in vielen Fällen aber wird eine Verweisung auf Abschnitte der vorhergehenden Bände ihren Zweck erfüllen, so dass irgend belangreiche Wiederholungen vermieden werden.

3. Zunächst müssen wir aber darüber Klarheit zu erlangen versuchen, in welchem Grade die für die musikalische Composition erschlossenen Rhythmen auf die reine Declamation Anwendung finden, damit wir auch bei dem blossen Lesen griechischer Gedichte Werth und Bedeutung der Schemen ermessen können. Die Hoffnung freilich, auch musikalisch jene Compositionen wieder aufleben zu sehen, ist uns jetzt in unmittelbare Nähe gerückt; aber auch wann sie erfüllt sein sollte behalten die declamatorischen

Rhythmen ihren vollen Werth. Wir wollen schrittweise zu der richtigen Erkennung vorzudringen versuchen. Zunächst sei es gestattet, eine Reihe deutscher Strophen, welche der treffliche *Apel* in der Allgemeinen musikalischen Zeitung, 1808 S. 690 sq. zusammengestellt hat, hier zu wiederholen. Sie geben einen klaren Begriff von den in der deutschen Sprache vorhandenen rhythmischen Mitteln. Ich gebe die Metra nach Apels Theorie, die für die deutsche Sprache ihre volle Berechtigung hat; der Leser denke sich nur zu den Ueberschriften das Wort „deutsch" hinzu („deutsche Kretiker" etc.) und Alles ist in Ordnung. Ich habe Apels Noten in metrische Zeichen von demselben Werthe umgesetzt.

Thema (trochäisch).

Rosen auf den weg gestreut
und des harms vergessen.
Eine kleine spanne zeit
ward uns zugemessen.

Var. 1. Dactylisch.

Streuet mit rosigen blüten die bahn!
Kummer und gram ist vergebens;
kurz ist der freude verrauschender wahn,
klein ist die spanne des lebens.

Var. 2. Logaödisch.

Rosen den wegen aufgestreut,
grillen und harm vergessen!
Ach wie so kurz ist doch die zeit,
welche die Parzen messen!

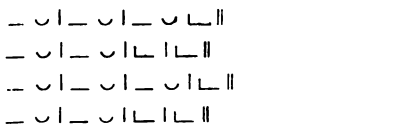
Var. 3. Ionisch.

Streut blühende rosen aus, scheucht düstere schwermuth:
schnell rauschet das leben hin, kurz mass es das schicksal.

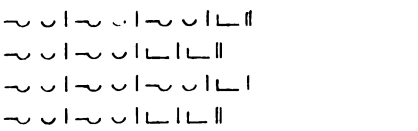
Var. 4. Priapisch.

Bringt mir rosen zum nächtlichen fest, schwermuthscheuchende rosen;
Wählet die jüngsten, die schönsten: zu bald welkt ja die blume der schönheit.

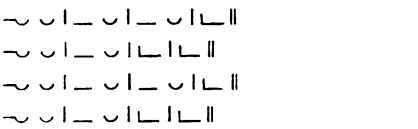
Thema.



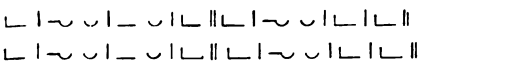
Var. 1.



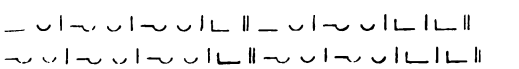
Var. 2.



Var. 3.



Var. 4.



Var. 5. Epionisch.

Birg nicht, du knospe der anmuth, so schüchtern bang das gesicht:
schön prangt die ros' in dem festkranz, still welkt am busche sie hin.

Var. 6. Antispastisch.

Umkränzt locken und festpokal,
vergesst grillen und sorgen;
heut winkt Komus zum frohen mahl,
zum grab Thanatos morgen.

Var. 7. Sotadisch.

Streut rosen, bekränzt becher und haar mit jungem weinlaub:
bald bleichet das laub, es flieht die braunlockige jugend.

Var. 8. Kretisch.

Freude ruft überall,
lasst die sorgen schwinden!
Bald verstummt uns der schall,
weggeweht von winden.

Var. 9. Bakchisch.

Freut euch des lebens,
weil noch die wange glüht;
brecht schnell die rose,
eh' euch der lenz verblüht.

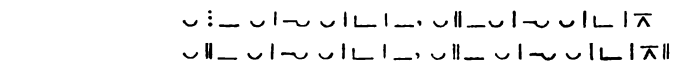
Var. 10. Galliambisch.

Zu dem tanz, blühende jungfraun, in das jugendliche gedräng;
um die blüte schwärmt der sylfe, an der frucht naget der wurm

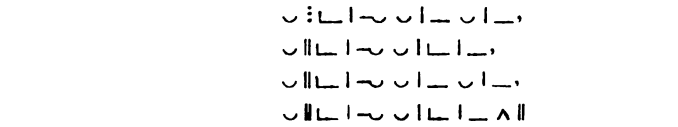
Var. 11. Glykonisch-pherekratisch.

Füllt hinauf bis zum becherrand
Bacchus goldene wogen;
trinkt, bald ist in der trägen hand
geist und feuer entflogen.

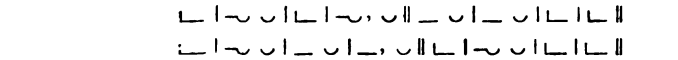
Var. 5. alla riversa.



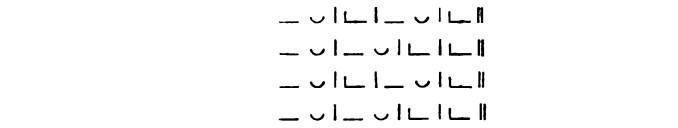
Var. 6.



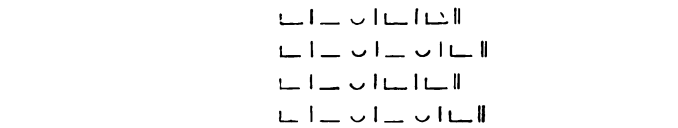
Var. 7.



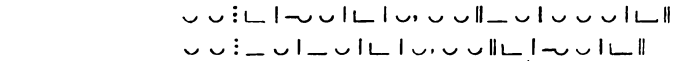
Var. 8.



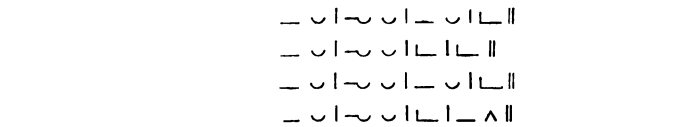
Var. 9. alla riversa.



Var. 10. alla riversa.



Var. 11.



Var. 12.

Uns mass Parzen-hand sparsam das leben,
kaum zwei spannen zeit gab uns das schicksal:
scheucht weit aus der brust harmvolle sorgen,
streut lenzblumensaat euch auf den weg aus.

Var. 13. Leicht anapästisch.

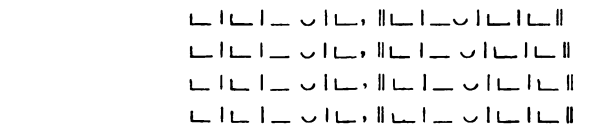
Mit dem kranze geschmückt braunlockiges haar,
gebt grillen und sorgen den winden;
noch winket zum tanz uns fröhliche schar,
noch lässt uns liebe sich finden.

In dieser Weise fasst Apel fast alles und jedes als $\frac{3}{8}$-Takte auf, deren zweie dann verbunden $\frac{6}{8}$-Takte geben; beide Auffassungen kommen ganz auf dasselbe hinaus, da man auch dort, wo man als $\frac{3}{8}$-Takte fasst, dennoch je den ersten von zweien stärker intonirt, sobald keine Tripodien oder Pentapodien vorliegen. Es ist also ⏑ | – ⏑ | genau dasselbe als – ⏑ – ⏑ |. Dass der wackere Forscher in dieser Weise das Wesen der griechischen Rhythmen, indem er sie fast alle in dieselbe Schablone zwängt, richtig getroffen habe, dies kann heutigen Tages überhaupt wohl niemand mehr annehmen.

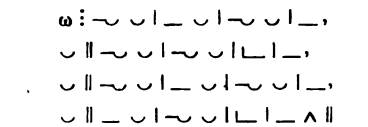
Aber fragen wir uns doch einmal nur aufrichtig, ob wir, seien wir nun Deutsche, Franzosen oder Engländer, die antiken Rhythmen nicht so declamiren? Wer aufmerksam seine eigene Praxis, so lange dieselbe nicht durch lange andauernden Fleiss geschult und förmlich dem modernen Usus (auch der Gelehrten!) entfremdet ist, prüft, der wird mir zustimmen. Notirt mögen immerhin die Jonici richtig sein als ⏑ ⏑ : – – ⏑ ⏑ | – –, die Päonen als – ⏑ – | – ⏑ – |, die Bacchien als ⏑ : – – ⏑ | – –: sprechen und vortragen wird man dennoch als ω : ⌊ – | ⏑ ⏑ | ⌊ – |, – ⏑ | ⌊ – | ⏑ | ⌊ – |, ⏑ : ⌊ – | – ⏑ | ⌊ – |. Mit der antiken musikalischen Composition stimmen diese Rhythmen aber keineswegs; dies werden wir auch von unserem jetzigen, dem metrischen Standpunkte, aus mit Sicherheit erkennen.

Aber für die reine Declamation sind im Deutschen nicht einmal die oben angegebenen Apelschen Rhythmen

Var. 12. Grave.



Var. 13.



factisch vorhanden. Es sind vielmehr bereits Rhythmen, die kaum anders als in dem halb singenden Vortrage, dem Recitativ unserer Dramen vorkommen können. Schon Eurh. § 2, 1 (vgl. die deutschen Schemen daselbst § 8) habe ich darauf aufmerksam gemacht, dass bei uns der Unterschied von Längen und Kürzen in der Declamation wenig hervortritt; wir declamiren nicht:

Rosen auf den weg gestreut

als , sondern vielmehr als , die Silben nur durch stärkere und schwächere Icten unterscheidend, so dass wir keineswegs in einem Verse wie

Freude ruft überall

langen Silben den dreifachen Werth gewöhnlicher Kürzen geben, sondern vielmehr aussprechen:

Da wir aber leicht die Stimme bis zum Recitativ anschwellen können, so wollen wir einmal den obigen Rhythmen die volle Anerkennung nicht versagen, und es steht nichts entgegen, überhaupt in dieser für das Recitativ passenden Art deutsche Verse zu notiren.

Lesen wir aber diese Apelschen Variationen in der von ihm gegebenen Reihenfolge durch: in der That, wir werden nichts als eng verwandte Variationen desselben rhythmischen Themas vernehmen! Ist doch auch der Inhalt der 14 Strophen derselbe: in

jeder derselben wird zu heiterem Lebensgenusse aufgefordert, da das Leben ja so kurz sei und unerbittlich davon fliehe. Wie wäre es aber möglich, in wirklichen Choreen, Logaöden, Dactylen, Anapästen, Jonici, Päonen und Bakchien so einen und denselben antiken Text zu behandeln! Das Ethos dieser Taktarten ist im Griechischen ein so himmelweit verschiedenes, und es wird ausserdem durch die verschiedene Form der Sätze (ob pochende, springende, gedehnte u. s. w. vgl. Comp. § 18) so ausserordentlich modificirt, dass man vom Standpunkte der griechischen Rhythmik gar nicht begreifen kann, wie es möglich wäre, ein solches Kunststück fertig zu bringen. Wer jene alten Weisen in ihrem wirklichen Taktmasse zu recitiren gewöhnt ist, der muss sich gestehen, dass man eben so gut mit Pauken und Böllerschüssen ein zartes Liebeslied musikalisch vortragen könnte, als dass obige Taktarten als Variationen eines und desselben Themas benutzt werden könnten.

Doch die Schuld liegt keineswegs an der von so vielen Philologen meist in blindem Fanatismus proclamirten Unwissenschaftlichkeit Apels; vielmehr ist Apel hier gerade der wissenschaftliche Forscher, der das in klarer Schrift und Ausdrucksweise darstellte, was die eigentlichen Philologen stets in ihrer Praxis unbewusst eben so gemacht haben, sofern sie überhaupt es auch nur verstanden, schwierigere Verse wenigstens so vorzutragen, dass sie sich von der Prosa unterschieden. Es war aber gewiss ein grosses Verdienst, den Irrthum wenigstens zu klarem Bewusstsein zu bringen, zumal diesem Irrthume viele Wahrheit beigemischt war.

Wir sehen, dass man sich vor nichts mehr zu hüten habe, als in der Art und Weise, wie man die antiken Rhythmen declamirt, ihr eigentliches Wesen zu erblicken. Nicht einmal der so einfache Dactylus hat in unserem Munde den antiken Charakter, wie viel weniger dann die Päonen, Bakchien oder gar Dochmien! Wer also nicht in das Innere der musikalischen Composition eindringt und es vermag, dem modernen Schlendrian gänzlich zu entsagen, der bilde sich nur nicht ein, eine einzige antike Strophe zu verstehen. Er wird sie trotz der gegebenen Schemen, die ihm nur todte Schablonen bleiben, declamiren nach moderner Art. Vielleicht aber werden die später folgenden metrischen Beweise dem Einen und Anderen die Augen öffnen.

Es darf freilich nicht vergessen werden, dass auch die

Griechen sehr mannigfaltige logaödische Weisen hatten, in denen manche Sätze den Choriamben, den Jonici, den Anapästen u. s. w. analog sind. Wir werden sie später betrachten und die scheinbaren Choriamben u. s. w. von den echten unterscheiden lernen.

4. Ich kann es mir nicht versagen, noch an einem anderen schlagenden Beispiele den Unterschied der modernen Rhythmen überhaupt von den antiken deutlich zu machen. Dasselbe wird Manchem zeigen, dass er überhaupt von dem, was die rhythmische Notirung eines alten Gesanges eigentlich bedeutet, noch keine Vorstellung hatte; und eine solche Selbsterkenntniss ist ja der Anfang eines jeden wahren Wissens.

Ich bin mir bewusst, der modernen Poesie kein übles Vorurtheil entgegenzutragen; vielmehr rechne ich manche Schöpfungen der deutschen und der englischen Literatur zu dem Schönsten, was der menschliche Geist überhaupt hervorgebracht hat. So verdienen auch die Bemühungen, die antiken Chorgesänge uns durch freie Uebertragungen, in denen an die Stelle der alten musikalischen Rhythmen deutsche Strophen mit wohlklingenden Reimen treten, die vollste Anerkennung. Es ist in der That von jener schwer lesbaren und kaum verständlichen Uebersetzung des sonst so tüchtigen *Thiersch* bis zu derjenigen der Olympischen Siegeslieder von Moritz Schmidt ein gewaltiger Fortschritt, wenn der Letztere auch in dem Bestreben, die herrlichen Dichterwerke unserem Gefühle näher zu bringen, allzu sehr die antike Anschauungsweise zurücktreten lässt. So kann man auch mit wahrem Wohlgefallen *W. Hoffmann's* Uebersetzungen Sophokleïscher Chorlieder (Berlin 1869 und 1870) lesen; sie werden namentlich dazu beitragen — und das ist das höchste Ziel einer guten Uebersetzung — dem nicht streng philologisch gebildeten Publikum Geschmack für die herrlichen Lieder des unsterblichen Dichters einzuflössen. Uebersetzungen, die mit solchem Geschicke gemacht sind, haben das Recht auch einer längeren Existenz, weil sie zugleich selbständige Schöpfungen sind. Dieser letztere Punkt aber ist besonders ins Auge zu fassen; denn dass die entstandene deutsche Form in keiner Weise der griechischen conform oder auch nur analog ist, dass sie desshalb dieselbe durchaus nicht ersetzen könne: dies darf keinen Augenblick vergessen werden. Wir wollen uns dieses an der an und für sich schönen Uebersetzung, die W. Hoffmann

von Oed. R. II gegeben hat, klar machen. Ich werde aber, was für unseren Zweck vollkommen genügt, nur die Strophen, nicht auch die Gegenstrophen geben und bei dem Sophokleïschen Texte selbst, dessen Analyse ich geben werde, dasselbe Verfahren beobachten.

Str. I.

Wer ist's, von dem der Gottesmund in Delphi's felsenthale sagt,
Dass er die that mit blut'ger hand, die fluchenswürdige gewagt?
Jetzt überhol' an kraft und wucht
windschnelle rosse seine flucht!
Gewaffnet mit der blitze feuer
stürzt Zeus' erzeugter auf ihn dar,
und hinter ihm die grause schar
der sichern todesungeheuer.

Str. II.

Schrecklich ist's, ja schrecklich, was er aufgewühlt der weise seher!
Rathlos steh' ich da, dem glauben jetzt und jetzt dem zweifel näher.
Hange, bange ganz in sorgen:
dunkel ist so heut wie morgen!
Denn weder einst noch jetzt gehört
hab' ich die kunde, dass den frieden
einmal das haus der Labdakiden,
noch dass ihn Polybos' geschlecht gestört —:
wie könnt' ich also mich erfrechen,
des königs weiter ruhmesbahn
feindselig prüfend mich zu nah'n,
um Laïos' verborg'nen tod zu rächen?

Vergleichen wir den Urtext!

Str. I.

Τίς, τίν' ἀ Δεσπιέπεια Δελφὶς εἶπε πέτρα
ἄρρητ' ἀρρήτων τελέσαντα φοινίοισι χερσίν;
Ὥρα νιν ἀελλάδων
ἵππων σθεναρώτερον
φυγᾷ πόδα νωμᾶν.
Ἔνοπλος γὰρ ἐπ' αὐτὸν ἐπενθρώσκει
πυρὶ καὶ στεροπαῖς ὁ Διὸς γενέτας·
δειναὶ δ' ἅμ' ἕπονται Κῆρες ἀναπλάκητοι.

Str. II.

Δεινὰ μὲν οὖν, δεινὰ ταράσσει σοφὸς οἰωνοθέτας
οὔτε δοκοῦντ' οὔτ' ἀποφάσκονθ'· ὅ τι λέξω δ' ἀπορῶ.
Πέτομαι δ' ἐλπίσιν οὔτ' ἐνθάδ' ὁρῶν οὔτ' ὀπίσω.
τί γὰρ ἢ Λαβδακίδαις
ἢ τῷ Πολύβου νεῖκος ἐκεῖτ' οὔτε πάροιθέν ποτ' ἔγωγ' οὔτε τὰ νῦν πω
ἔμαθον, πρὸς ὅτου δὴ βασάνῳ [ἐπιστάμενος]
ἐπὶ τὰν ἐπίδαμον
φάτιν εἶμ' Λαβδακίδαις ἐπίκουρος ἀδήλων θανάτων.

Str. I.

I. ⏑ ⁝ – ⏑ | ⊔ | ⏑̄ ⏑ | – ⏑, ‖ – ⏑ | – ⏑ | ⊔ | – ∧ ‖
– > | – > | ⏑̄ ⏑ | – ⏑, ‖ – ⏑ | – ⏑ | ⊔ | – ∧]]

II. > ⁝ ⏑̄ ⏑ | – ⏑ | ⁝ ∧ ‖
> ⁝ ⏑̄ ⏑ | – ⏑ | ⁝ ∧ ‖
5. ⏑ ⁝ ⏑̄ ⏑ | ⁝ | – ∧]]

III. ω ⁝ ⏑̄ ⏑ | ⏑̄ ⏑ | – > | – ∧ ‖
ω ⁝ ⏑̄ ⏑ | ⏑̄ ⏑ | ⏑̄ ⏑ | – ∧ ‖
> ⁝ ⏑̄ ⏑ | – > | – ⏑ | ⏑ ⏑ ⏑ | ⊔ | – ∧]]

Str. II.

I. – ⏑ ⏑ – | – ⏑ ⏑ – ‖ – ⏑ ⏑ – | – ⏑ ⏑ – ‖
– ⏑ ⏑ – | – ⏑ ⏑ – ‖ – ⏑ ⏑ – | – ⏑ ⏑ –]]

II. ⏑ ⏑ ⁝ – – ⏑ ⏑ | – – ⏑ ⏑ ‖ – – ⏑ ⏑ | ⊔ ⊼ ‖
⏑ ⏑ ⁝ – – ⏑ ⏑ | ⊔ ⊼ ‖
5. – – ⏑ ⏑ | – – ⏑ ⏑ | – – ⏑, ⏑ ‖ – – ⏑ ⏑ | – – ⏑ ⏑ | – – ⊼ ‖
⏑ ⏑ ⁝ ⊔ ⏑ ⏑ | – – ⏑ ⏑ ‖ – – ⏑ ⏑ | ⊔ ⊼ ‖
⏑ ⏑ ⁝ ⊔ ⏑ ⏑ | – – ⊼ ‖
⏑ ⏑ ⁝ – – ⏑ ⏑ | – – ⏑ ⏑ | ⊔, ⏑ ⏑ ‖ ⊔ ⏑ ⏑ | – – ⏑ ⏑ | ⊔ ⊼]]

Vergleichen wir jetzt die deutsche „Composition“ (der Name wird sich als nicht zutreffend erweisen) mit der griechischen. Doch sei der Leser noch einmal dringend gewarnt, die letztere nicht in deutschen Rhythmen zu lesen: er mache nicht aus den Choriamben ⏑̄ ⏑ | ⊔ | ⏑̄ ⏑ | ⊔ ‖, nicht aus den Jonici ω ⁝ ⊔ | ⏑̄ ⏑ | ⊔ | – nach Apels Weise, sondern trage beide mit den ihnen zukommenden

Taktformen wirklich vor: da wird ein ganz anderer Effect zu Tage treten! Freilich wird man zu einem singenden Vortrage greifen müssen und dabei ganz besonders die starken Icten zu beobachten haben, welche die Längen in den beiden in der zweiten Strophe herrschenden Taktformen haben.

Der blinde Seher Teiresias hat auf den vielgeliebten König Oedipus die schwersten Anschuldigungen gehäuft, ja ihn deutlich genug als den fluchbeladenen Mörder des Laïos bezeichnet, dem die Stadt das schwere Strafgericht der Götter zu verdanken hat. Der Chor ist in die grösste Aufregung gerathen, doch vermag er nicht ohne weiteres jene Anklage zu glauben. Seinem Geiste schweben die schrecklichen Leiden vor, welche der verbannte Verbrecher erdulden wird, der vergeblich versuchen wird, den ihn ereilenden Rachegeistern zu entrinnen (Str. I). Aber er muss wenigstens den Gedanken ins Auge fassen — er drängt sich ihm zu lebendig auf —, dass der geliebte König einst den schweren Fehltritt begangen; und die blosse Vorstellung ist ihm überaus schrecklich (Str. II, Per. I); wieder siegt doch die Ueberzeugung, dass der Wohlthäter der Stadt, der sie einst von dem Ungethüme der Sphinx erlöst hat, an ihrem jetzigen Unglücke nicht schuld sein könne.

Wir sehen nur auf das Taktmass: wie unübertrefflich schön und wahr sind die ausgesprochenen Gefühle in den drei verschiedenen Rhythmen zu Tage getreten: die innere Erregtheit durch die zu gleicher Zeit feurigen und doch gewichtigen Logaöden (Str. I, mit ihren wuchtigen Synkopen und stark intonirten zweinotigen Takten ⟨_ > wiederholt. Man vergleiche die feierlichen Dactylen, wie sie dem eben so feierlichen Inhalte des ersten Chorgesanges angemessen sind, und man wird an einem einzigen Beispiele begreifen, was griechische Rhythmen besagen wollen. Aber man kann zu demselben Resultate kommen, wenn man die zweite Strophe unseres Gesanges vergleicht. Denn die schrecklichste Vorstellung kleidet sich in Choriamben, den die ungeheuerste Aufregung bezeichnenden Rhythmus; die Gegenstrophe widerspricht nicht, indem dort der Chor (V. 1—2) sich von dem Glauben an den so hoch geachteten Seher gewaltsam losreisst. Und nun, die beruhigenderen Gedanken am Schluss auch durch die zwar noch sehr stürmischen, aber nicht mehr wilden und ungefügen Jonici. Die

Rhythmen also haben genau den Ablauf, den der Inhalt hat; und wie der letztere ein wohl gegliedertes und entwickeltes Ganzes, eine volle Einheit bildet, so bilden es auch jene. Denn bezeichnen wir mit *a* den gemässigtsten, mit *c* den ungestümsten Rhythmus, während *b* die Mitte zwischen beiden bildet, so ist der Ablauf:

$$\left.\begin{array}{ll} \textit{logaöd.} & = a \\ \textit{choriamb.} & = c \\ \textit{jonici} & = b \end{array}\right)$$

Von grösserer Ruhe also geht der Lauf unmittelbar in die höchste Aufregung über, die als „rhythmischer Tumult" die Mitte bildet, um dann in ein ruhigeres Mass zurückzuleiten. Eine Melodie, die im höchsten Tumulte schlösse, wäre überhaupt keine Melodie; in dieser Weise könnten nur einzelne halb selbständige Partien einer grösseren Composition gebaut sein, die dann in den folgenden Abschnitten noch ihre befriedigende Auflösung fänden; und solche Gesänge haben wir in der Compositionslehre in den musikalisch einigen Trilogien des Aeschylus kennen gelernt.

Und nun die deutsche Uebersetzung? Freundlicher Leser! Wenn du nicht schon bei einmaligem flüchtigen Ueberlesen gewahrst, dass diese Rhythmen mit dem Inhalte nicht das geringste zu thun haben: dann freilich — verzeihe mir! — muss ich dir jegliche Befähigung, poetische Formen zu verstehen, unbedenklich absprechen. Versuche es, nach diesen selben Schemen ein heiteres Frühlingslied zu dichten: es wird gefallen und selbst bei einer Composition, die sich genau an die declamatorischen Rhythmen anschliesst, auf ein modernes Gemüth guten Eindruck machen. Bist du aber noch nicht an Hymens Altar getreten: dann, ja dann dichte hiernach ein zartes Liebeslied, und die gefühlvolle Jungfrau wird Thränen der Rührung vergiessen. Wäre aber der ruhmvolle Krieg erst im Entstehen: wahrlich, deine Rhythmen hätten in den muthigen Scharen der Vaterlandsvertheidiger dieselbe Begeisterung erzeugt, wie „die Wacht am Rhein". Und hat nicht die erste Strophe fast denselben Bau?

Sehen wir uns aber jetzt den Bau der griechischen Strophen an; wir brauchen nur je die erste derselben in Urtext und Uebersetzung zu vergleichen, um des Unterschiedes bewusst zu werden.

Per. I. Der schwere bedeutungsvolle Spruch des Orakels: — zwe volle gewichtige Verse.

Per. II. Ruhelose Flucht des Verbannten: — kleine unruhige, flink Tripodien, immer mit Verspausen abbrechend, um die vielen Irrunge in Kreuz und Quere zu malen. (Vgl. die Anmerkungen zu Ag. I. in der Eurhythmie!)

Per. III. Kraft und Schnelligkeit der göttlichen Macht: — im Ver hältniss zu den Tripodien gewichtige Tetrapodien, äusserst lebhaft Bewegung bekundend durch zweisilbigen Auftakt!

Schlussvers. Das unentrinnbare, Alles besiegende Geschick — de mächtigste rhythmische Satz, die Hexapodie, schwer gewichtig mi fallenden Takten schliessend.

Siehe jetzt den Text im Sophokles selbst, besser noch in de Compositionslehre, an: und du wirst finden, dass auch die Gegen strophe im Inhalte eine genau entsprechende Entwicklung hat. Hast du gut zugesehen, dann wirst du erkennen, dass selbst eine scheinba so unbedeutende Aenderung, wie die Trennung des Schlussverses in zwei Verse:

δειναὶ δ' ἄμ' ἔπονται
Κῆρες ἀναπλάκητοι,

von Dindorf und Anderen vorgenommen, der vollgültigste Beweis ist, dass diese Auctoren auch nicht die leiseste Ahnung von de hatten, was eine griechische Strophe ist. Denn wir gebrauche wahrlich die Responsionsbogen nicht, um den Ablauf der Rhythme uns klar zu machen, und es haben desshalb alle, welche es ve suchten, eine Willkürlichkeit bei Aufstellung der letzteren nach weisen, ihre Zeit vollständig mit Gefechten im Spiegel vergeudet.

Aber wiederum stimmen in der Strophe nicht bloss partie weise Inhalt und Rhythmus, sondern auch die Entwicklung des le teren ist eine durchaus effectvolle und leicht erkennbare. Die stärk Bewegung im Centrum und ein voller gewichtiger Abschluss: di sagt für jeden, der irgend musikalisches Verständniss hat, schon genug.

Und die entsprechende deutsche Strophe? Sie ist scheinba der griechischen nachgebildet, in drei Perioden getheilt, davon di erste aus zweisätzigen Versen; die letzte aus vier kleinen Versen, wie in den rhythmusverdunkelnden Textausgaben; die mittler

Periode wie bei Sophokles die kleinste. Aber eben, es sind nur die Längen gemessen; alles Uebrige, also die eigentliche Hauptsache ist vernachlässigt. Die Strophe ist ein eben so getreues Bild der griechischen, wie ein Strich- und Hakenschema nach alter Weise; es ist keine Spur von der rhythmischen Bewegung und Entwickelung im Sophokleischen Texte wieder zu entdecken. So ist z. B. die Schlussperiode ganz der mittleren gleich, nur dass sie die doppelte Verszahl hat. Und ist etwa die erste Periode von den beiden übrigen thatsächlich verschieden? Man schreibe doch nur die einzelnen Kola als Verse getrennt, und man wird sogleich wahrnehmen, dass die ganze Strophe aus denselben langweiligen Tetrapodien besteht, von denen nur zwei ein wenig dadurch abweichen, dass sie vollen Ausgang haben.

Wer also nur erkennen will, der kann erkennen, dass deutsche Nachahmungen wie die vorliegende es nur durch die Schreibart auf dem Papiere sind, dass sie aber nicht einmal eine Tangente an den Kreis des griechischen Rhythmus bilden; und so zeigt es sich denn je mehr und mehr für jeden Unbefangenen, was ich in der Vorrede zu den Monodien sagte, dass „jedes deutsche Gedicht im Verhältniss zu den entsprechenden griechischen reine, nur etwas rhythmisch gefärbte Prosa sei." — Erst wer dieses zu beherzigen versteht, der wird in den griechischen Dichtungen wahrhaftige musikalische Compositionen erkennen und die lebenden Körper überhaupt nicht mehr mit den Schatten, welche sie auf den Boden werfen, vergleichen wollen. Die deutschen Strophen sind solche Schatten der griechischen im vollsten und unzweideutigsten Sinne des Wortes.

5. Wir wollen jetzt versuchen, nachdem wir das Unzulängliche der deutschen Declamation im allgemeinen erkannt haben (denn das musikalisch componirte und wirklich gesungene Lied tritt schon einen bedeutenden Schritt näher an die griechische rhythm. Composition hinan), ein deutlicheres Bild der griechischen Declamation zu erlangen.

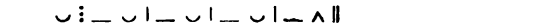
Wie hat ein Aeschylus, ein Sophokles, ein Pindar, wie haben überhaupt die grossen griechischen Dichter ihre Gesänge selbst declamirt, wenn sie dieselben nicht musikalisch vortrugen? Von der Beantwortung dieser Frage hängt auch die Praxis ab, welche wir uns als die schönste und richtigste anzueignen haben. Und diese Beantwortung ist ungemein leicht und vollständig sicher.

Hast du einmal, nur ein einziges Mal, freundlicher Leser, Oper besucht, in welcher einzelne Arien auf dich einen so le digen musikalischen Eindruck machten, dass die Melodien dir gere Zeit, vielleicht für immer lebendig im Gedächtnisse blie Oder machten einige Couplets, auf einem Volkstheater vorgetr auf dich einen ähnlichen Eindruck? Nun wohl: war dieses, wirst du kaum an die Texte denken können, ohne dir zugleich Melodien zu vergegenwärtigen, und selbst, wo du einmal in k diger Rede eine Strophe anführst, da wirst du sie, auch ohn singen, in dem zugehörigen Taktmasse vortragen. Und frage ei den Componisten, wie ihm die Rhythmen vorschweben: er wahrlich sich blutwenig um Strich- und Hakenschemen, die einmal der Natur der Silben vollkommen Rechnung tragen, k mern, es sei denn, dass er geneigt, zu einem schulmeisteris Standpunkte dem allgemeinen Vorurtheile zu Liebe herabzuste Und sollte es einem Sophokles und seinen Hörern wohl ir anders ergangen sein? Oder sollten die ganz von Musik erfü Griechen, die vielleicht eher die Flöte blasen und die Leier sp konnten, als sie die Buchstaben kennen lernten, es gerade u kehrt gemacht haben?

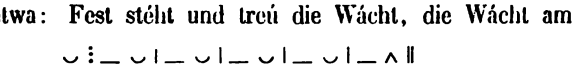
Nun gut. W. Brambach hat dieses ganz natürliche musikali Gefühl nicht mit seinen wohl geformelten Regeln, mit seinen Ü u. s. w. auswendig lernen können; es gefällt also W. Brami die Griechen für Barbaren zu erklären, welche Gedichte nur eine lahme Prosa zu declamiren verstanden: genügt der gel Hochmuth des von Bücherstaub Genährten, auch wenn er nicht hört, der Jugend die höchsten und idealsten Genüsse zu verg die Natur selbst aufzuheben?

Aber ich will ein deutlicheres und Allen bekanntes Beispie führen. Als zuerst im Sommer 1870 das neue Rheinlied reissend schnelle Verbreitung in Deutschland fand, da hörte es gesungen aus jedem Munde, und so prägte sich uns die lodie viel sicherer ein als der Text; man kann dreist behau dass es kaum einen Deutschen gibt, der diese Melodie nicht kommen kannte; den Text aber werden nicht allzu Viele ausw wissen. Jedenfalls ist aber der Refrain auch jedem Kinde gel Den allgemeinen „metrischen" (d. i. unmetrischen) Schemen sollte er intonirt werden:

Fest stéht und treú die Wácht am Rhein.

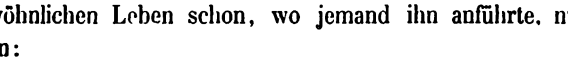


oder etwa: Fest stéht und treú die Wácht, die Wácht am Rhein.



Nun frage ich aber meine Zeitgenossen, ob irgend jemand den Refrain nach diesen Icten declamiren gehört hat? Ich habe stets, im gewöhnlichen Leben schon, wo jemand ihn anführte, nur vernommen:

Fést stéht und treú die Wácht, die Wácht ám Rhein.



Der Grund dieser Art des Vortrages ist einerseits die jedem auch bei der Declamation noch gegenwärtige Melodie; aber es kommt hierzu noch die so angenehme wie seltene Erscheinung, dass die musikalischen Rhythmen dieses Refrains ausgezeichnet schön zu dem Inhalte stimmen. Eben das „feste" männliche Vertrauen spricht sich in diesen stark intonirten, unmittelbar einander folgenden Silben aus. So wird erst einem späten Epigonen, dem die Melodie nicht mehr in lebendigem Bewusstsein ist, der sie gleichsam nicht mit durchlebt hat, die obige schulmeisterisch schablonirte Intonirung als eine dem Gedichte entsprechende erscheinen, da ja leider ein so inniges Verwachsen von Inhalt und rhythmischer Form bei uns eine Seltenheit ist und folglich wir beim Declamiren von Gedichten nur auf die äusserlich bemerkbaren Formen sehen können, von der musikalischen Composition uns aber aus den Worttexten keine Vorstellung machen können. Wir sehen also, was aus einem nur im Texte überlieferten Liede wird: es bleibt schliesslich nicht mehr als ein Schatten zurück. Denn der Gang ist der folgende:

I. Musikalisch componirtes Lied.

II. Man declamirt es noch in den musikalischen Rhythmen.

III. Man hat ein Silbenschema, das man nicht mehr versteht, und welches um so dunkler und unverständlicher wird, je mehr gelehrte, des Inhaltes entbehrende Phrasen man darüber macht, und je künstlicher die aufgestellten Systeme sind.

Mit anderen Worten aber ist die Entwickelung folgende:

I Chorgesang, musikalisch vorgetragen und aufgeführt, und so im Gedächtnisse des Dichters und seines Auditoriums.

II. Derselbe vom Dichter oder einem der Hörer aus dem Gedächtnisse declamirt, mit vollständig bewahrten Rhythmen und einem einfacheren, aber diesen Rhythmen und folglich der Melodie entsprechenden Tonfalle.

III. Alexandriner und Byzantiner finden die nackten Texte vor (die ersteren vielleicht mit Vocalnoten darüber, bei denen die Dauer als selbstverständlich nicht angegeben war); sie sehen sich die Combinationen der langen und kurzen Silben an, geben diesen Namen — und die Sache ist abgemacht! Was diese finden ist völlig gleichgültig, denn es hat nichts mit dem Ursprünglichen zu thun. Nun kommt deutsche Gründlichkeit hinzu, stellt allgemeine Grundsätze auf, die mit der Sache eigentlich nichts zu thun haben, doch aber auf manche wirklichen Entdeckungen führen, weil sie die Thatsachen nicht unbeachtet lassen — und die „gelehrte" Metrik ist fertig.

Unsere Aufgabe bleibt es natürlich, jenen zweiten Standpunkt vollkommen zu erreichen. Die grosse Durchsichtigkeit der griechischen Compositionen hat es uns ermöglicht; namentlich aber werden wir unterstützt durch die stricte Uebereinstimmung von Inhalt und Form bei jedem griechischen Gedichte. Jene Congruenz, bei uns eine seltene und stets anerkennungswerthe Ausnahme, ist bei den Griechen die Regel. Wir dürfen also kein Bedenken tragen, die griechischen Schöpfungen auch nach den aufgefundenen wirklichen Rhythmen zu declamiren. Ja, ich will nur noch erwähnen, dass die Icten so den Regeln der Lautlehre (Buch I) entsprechend fallen, dass eine genaue Declamation auch der kunstreichsten Strophen lange nicht in dem Grade von der Natur der gewöhnlichen Sprache abweicht, als dies häufig in höchst einfachen deutschen Versen der Fall ist. Auch die Nibelungenstrophe hört man nicht selten von denen, welchen die Melodie des Arndtschen Husarenliedes geläufig ist, mit vollen musikalischen Rhythmen vortragen; und wenn ein solcher Vortrag hier für uns keine Nothwendigkeit ist, so wird sich doch kein wohlgebildetes Ohr dagegen sträuben. Wir intoniren also:

Was blásen die Trompétén? Husárén heraús!
Es reitet dér Feldmárschál im fliegénden Saús,
Er reitét so freúdig sein múthiges Pférd,
Er schwingét so schneidig sein blitzéndes Schwért!

Versuche nur jeder, mit gut gehobener Stimme so vorzutragen, und man wird bei diesem Vortrage etwas ganz anderes fühlen, als

tändelndes Silben- und Reimspiel: der herrliche Kriegsgesang wird auch in der Declamation als ein solcher erscheinen. Und doch, hier sind eigentlich die Grundregeln der deutschen Metrik zum Theil auf den Kopf gestellt, indem die Accent-Icten (§ 9, 2. 6) ganz der gewöhnlichen Rede zuwider auf eigentlich tonlose Flexions- und Ableitungssilben fallen, ebenso auf den Artikel, und dies mehrere Mal in jedem Verse.

Und in griechischen Gedichten, wo Quantität und Icten dem Gebrauch in der gewöhnlichen Rede conform fallen, sollte man sich nicht entschliessen können, dem musikalischen Rhythmus entsprechend vorzutragen? Hier sollte man in unbesiegbarer Verstocktheit schulmeisterische Willkür als die einzig berechtigte gelehrte Art anerkennen wollen, jene erschlossene antike und ursprüngliche Art aber, wie sie dem Dichter und Componisten selbst geläufig war, nur aus dem Grunde verwerfen wollen, weil man zu eigensinnig ist, die eigene Unwissenheit einzugestehen, zu träge, um zu lernen?

Man bedenke doch nur, dass man bisher trotz aller Anstrengungen nicht einen einzigen haltbaren Grund gegen die wirklich erschlossenen Formen vorzubringen vermochte; und man habe doch vor den grossen Dichtern des Alterthums und ihren unvergleichlichen Schöpfungen den Respect, dass man den eigenen Geschmack nicht höher schätze, als den Genius der Schönheit selbst!

6. Gewisse Rhythmen freilich werden sich kaum genau declamiren lassen, ohne dass die Stimme zu förmlichem Gesang erhoben werde und also eigentlich die Declamation aufhöre Declamation zu sein. Schon Eurh. § 5, 7 habe ich darauf aufmerksam gemacht, dass man die dorischen Reihen, musikalisch ⏑ – | – – | ⏑ – | – –‖, besser declamiren als – – | – – | – – | – –‖

ματέρ' εὐμήλοιο λείποντ' Pind. Ol. VI, 100.
ὑμνέων παῖδ' Ἀφροδίτας ib. VII, 14.

Aber man nehme dies nur nicht strenger, als es dort ausgesprochen ist, wo ich von dem Streben des Recitirenden, beide Takte wie einen Dispondeus vorzutragen, gesprochen habe. Gewiss wird man in je dem ersten Takte der Dipodie, ⏑ – | die Länge von der Kürze auch beim Declamiren unterschieden haben: denn diese

Methode entspricht einzig den fest ausgeprägten Quantitätsunterschieden der griechischen Silben. Aber es kann eben keine Rede davon sein, dass der Declamirende mit mathematischer Genauigkeit der Länge den dreifachen Werth der Kürze gegeben habe, wenn nicht die Trennung in verschiedene Takte durch die Ictenintervalle, welche nothwendig die gleichen bleiben mussten, sollte nicht die Taktgliederung überhaupt aufhören, dem Gefühle des Declamators diese Unterschiede als natürlich und unabweislich aufdrängten, wie Aesch. Eum. III. Gstr. β 6—8:

μάλα μὲν οὖν ἁλομένα ⏑ ⏑ ⏑ | ¯ ⏑ ⏑ ⏑ | ¯
ἀνέκαθεν βαρυπεσῆ .
καταφέρω ποδὸς ἀκμάν.

Die Pausen, welche hier (und so auch in der Strophe; vgl. übrigens § 18) den einzelnen dreizeitigen Längen, die immer mit einem Wortschlusse verbunden sind, folgen, erleichtern übrigens diese Recitation, eine Erleichterung, die natürlich nicht nöthig, noch viel weniger nöthig ist, wenn Längen folgen, wie Ag. I, Gstr. γ 3,

ἐμπαίοις τύχαισι συμπεσών ¯ | ¯ | ¯ ⏑ | ¯ ⏑ | ¯ ⏑ | ¯ ∧ |

Uebrigens entsage man den mathematischen Berechnungen; auch wo wir bestimmt notiren ¯ ⏑ | ¯ ¯ | oder 𝅗𝅥. 𝅘𝅥𝅮 | 𝅗𝅥 𝅘𝅥 | sind wir uns dessen wohl bewusst, dass selbst für den wirklichen Gesang die gegebenen Notenwerthe nichts als ideale Ziele sind, die im Vortrage kaum jemals erreicht werden, eben so wenig als es vollkommen gerade Linien gibt. Auch wo man die reinsten Spondeen, die doch am wenigsten Schwierigkeit bieten, singt oder declamirt, wird man unbewusst der stärker intonirten (ersten) Länge grössere Dauer geben und selbst bei dem genauesten Taktiren keine ideell-mathematische Strenge erreichen. Möglich z. B., dass man hin und wieder den ideellen Takt ¯ ⏑ | vortragen wird als 𝅗𝅥. 𝅘𝅥𝅮 𝅘𝅥 statt 𝅗𝅥. 𝅘𝅥𝅮, d. i. in dem Notenverhältnisse 5 : 3 statt 3 : 1; aber die Aufstellung solcher Berechnungen ist eben so werthlos, als die hiernach gegebene Bezeichnung falsch: denn in jeder Kunst darf nur der strenge ideale Modulus als Regulativ gegeben werden. Ebenso wird man sowohl αὐτοί, als αὐτοῖς als Doppellänge bezeichnen und beiden Wortformen gleichmässig den Werth eines

spondeïschen Taktes geben müssen, obgleich ganz evident ist, dass man im letzteren Falle die zweite Silbe etwas länger tönen lassen wird, als im ersteren Falle. Dennoch respondiren sich beide Formen antistrophisch ganz genau.

§ 13. Aeussere Kennzeichen der Taktarten.

1. Als Apel zuerst in der § 12, 3 erwähnten Abhandlung seine Taktlehre in klarer und für die Hauptsache überzeugender Weise dargestellt hatte, da sah sich G. Hermann veranlasst, in derselben Allgemeinen musikalischen Zeitung, 1809, S. 289 sq., eine Widerlegung zu versuchen. Dieser Versuch fiel so ausserordentlich kümmerlich aus, dass man auf den ersten Blick erkennt, es sei dem Recensenten nicht darum zu thun gewesen, was er in eigener innerer Ueberzeugung für unwahr hielt, zu widerlegen, sondern den innern Widerspruch, den sein wissenschaftliches Gewissen gegen das eigne System erhob, gleichsam zu übertäuben. Denn dass ein Mann wie Gottfried Hermann nicht die Schwäche seiner eigenen Argumente gefühlt haben sollte: eine solche Annahme wäre eine Beleidigung für sein Andenken. Prüfen wir einmal die von Hermann gegebenen Argumente!

I. „Erstens kann man von dem, welcher ein, auch für die alte Metrik geltendes Princip aufstellen will, mit Recht fordern, dass er dieselbe gründlich kenne." — Welchen Beweis für die Unkenntniss Apels weiss nun H. beizubringen? A. hat geleugnet, dass der Pyrrhichius (d. h. ⏑ ⏑; denn man sollte Namen wie diesen nicht für blosse Silbencombinationen missbrauchen!) als „Basis" vorkommen könne; es finden sich hierfür aber einige sichere Belege: folglich ist Apels gesammte Theorie falsch!! — Ein G. Hermann nun sollte nicht eingesehen haben, dass mit einem einzigen Irrthume in einer unbedeutenden Nebensache nicht ein ganzes System stürzen könne? Wie, wenn man diesen Grundsatz auf ihn und andere Forscher anwenden wollte? Alles was seit Aristoteles in irgend einer Wissenschaft bis auf die heutigen Tage geleistet worden ist, muss dann als nutzloser Plunder ins Feuer geworfen werden!

II. Jetzt ist das mit den Thatsachen vorbei, und es komme allgemeine Betrachtungen, die ich dem Inhalte nach kurz recapitu liren will.

„Man darf in den alten Versen nicht die heutigen Taktmas suchen, denn bei den Alten war die Musik so wenig ausgebild (ita!), dass sie ihre Mässe von den Versen ableiteten, nicht d Verse wie bei uns von der Musik Takte." — Gewiss, die Mus war ursprünglich Vocalmusik. Aber womit denkt man es der glaublich zu machen, dass diese Vocalmusik ohne Takte war? W sollte schon bei Homer der Reigen nach einem taktlosen Gesan getanzt werden? Wie wollten die Spartaner nach unrhythmische Gesange (denn das ist der taktlose) marschiren? Mit welchem Rech würden Pindars bunte „Metra" der Poesie und nicht vielmehr d Prosa zugezählt? Umgekehrt, „die Musik entlehnte den Takt vo dem Gesange der Tanzenden und Marschirenden"; dies können u selbst wilde Völker lehren.

Wörtlich heisst es weiter: „Der Takt ist an sich kein not wendiger Theil des musikalischen Rhythmus; er ist nur ein Mit ohne welches die jetzige Musik in ihrer Vollkommenheit nicht b stehen könnte. Denn da in ihr nicht nur eine Note mittelst Theilung durch zwei in 64 Theile getheilt werden kann, sond auch nach einer Theilung durch drei Triolen, und nach ande Theilungen andere Auflösungen zulässt; da ferner oft, oder immer, mehrere verschiedene Rhythmen neben einander herlau und die Menge derselben oft noch gar durch die Anzahl der gleitenden Instrumente vervielfältigt wird: so ist ein einziger, facher, sich durchaus gleichbleibender Rhythmus, welcher der Takts ist, unentbehrlich, um alle jenen mannigfaltigen Rhyth und Veränderungen der Rhythmen zusammenzuhalten. Wo nichts zusammenzuhalten ist, wozu soll da der Takt? Dies ist den Griechen der Fall, bei welchen alle Verschiedenheit der No in Vierteln und Achteln bestehet, verschiedene neben einander fo laufende Rhythmen aber, so viel man weiss, gar nicht in Gebrauc waren."

Der einzige Beweis also ist der folgende: Es gibt bei de Griechen kein Taktmass, weil dann Silben verschiedener Daue nöthig wären; ich, Herrmann, aber behaupte, es gibt nur zwei ve schiedene Notenwerthe! — Und die ganze Anschauungsweise, wi

sophistisch! Man wird an den *vetus nomenclator* der alten Philosophen denken, der den Dingen einen Namen gibt und so die Sprache erfindet, weil er es für nützlich hält, dass die Menschen eine solche lernen! Oder an jenen grossen Redner, der vermittelst einer schön ausgedachten und stilisirten Declamation die bis dahin in Höhlen und von Eicheln lebenden Wilden blitzschnell bewegt, eine grosse Stadt zu bauen und Gesetz und Ordnung (natürlich nebst schönen Rednertribünen) einzuführen! Denn so treten nach Hermann die modernen Musiker zusammen und sprechen: „Unsere Rhythmen sind zu mannigfaltig: wohlan, lasset uns einen Takt machen!" Als ob der Takt nicht lange vor den Taktstrichen auf dem Papier dagewesen wäre! Ueberhaupt spricht der sonst so grosse Gelehrte bei dieser Gelegenheit, als ob er aus einem langen Traume erwacht sei, in welchem er die ganze Wirklichkeit vergessen hat. Der Takt, eine willkürliche Annahme, um in den schwierigen Weisen zurechtzufinden! Als ob nicht auch das schlichteste und einfachste Volkslied seinen Takt habe, ja meist einen viel festeren und bestimmteren, als die kunstvollen Compositionen, in denen so viele Retardationen, Beschleunigungen u. s. w. vorkommen. Und bei den Griechen liefen keine zwei Rhythmen neben einander her? Hier scheint H. die ganze antike lyrische Literatur vergessen zu haben und nur an die declamatorischen und recitativen Verse zu denken. Das Merkwürdigste aber bleibt, dass Hermann die alten Metriker vorschiebt, ein billiges Kanonenfutter, das bald als ganz nutzlos an die Seite geschoben wird, bald herbeigeholt wird, sobald man sich nicht selbst zu decken vermag.

In den einfachen Metren, wie den Choreen, gibt auch Hermann nun ein Zusammenfallen mit dem modernen Takt zu. Warum ist denn gerade in den declamatorischen Versen Takt, nicht in den wirklich gesungenen? Diese Frage lässt er unbeantwortet; aber ein Kind kann begreifen, dass der Takt um so nöthiger ist, je reiner musikalisch der Vortrag ist. Denn was bedeutet doch jene Hermann'sche Ansicht in der That? Sie ergibt folgendes System:

I. Reine Prosa — ohne Takt.

II. Declamatorische, der Prosa nächst verwandte Verse — mit Takt.

III. Recitativ (der reinen Musik um einen Schritt näher) ebenfalls mit Takt.

IV. Echter Gesang —: Rückkehr in die Taktlosigkeit!

Ist ein solches Verhältniss glaubbar oder auch nur denkba Aber, da nur die volle Wahrheit nützen kann, so sei sie ausg sprochen! Takt ist nach Hermann in denjenigen Versen, wo d Kenntniss des Unterschiedes langer und kurzer Silben zu sein Constatirung genügt; er fehlt, wo irgend eine andere positive Kenn niss hinzutreten muss, um den scheinbar verwirrten Knoten lösen! Und wenn Hermann sich hin und wieder auf die sonst v ihm so verachteten alten Metriker stützt, so vergisst er gerade d ältesten und besten, nämlich Aristoxenus, der nichts anderes kenn als wohlgegliederte $^2/_4$-, $^3/_8$- und $^5/_8$-Takte!

So unfähig also war die Hermann'sche Richtung, auch an de so vielfach fehlenden Apel irgend erhebliche Schwächen nachzu weisen: erst diejenige Theorie, welche Apel in vielem Wichtig folgte und mit Ehrerbietung und Dank ihn als einen höchst ve dienstvollen, ja genialen Forscher anerkennt, vermochte auch sei zahlreichen und sehr grossen Fehler nachzuweisen. Trotzdem h gerade Hermann, wahrlich ohne es zu wollen, der Takttheorie d höchsten Dienste erwiesen durch seine Lehre vom Auftakt, von d Basis u. s. w., wie ich bereits Mon. § 1 auseinandergesetzt hal Wir aber durften hier auch keinen Anstand nehmen, die sehr l deutenden Schattenseiten des grossen Mannes uns zu vergege wärtigen. Denn leider hat Hermann noch jetzt eine Schar v Pfadtretern, die auf seine Irrthümer schwören, weil sie in blinde Fanatismus beide Hände vor die Augen halten, wo ein Lichtstra der Wahrheit in dieselben dringen will.

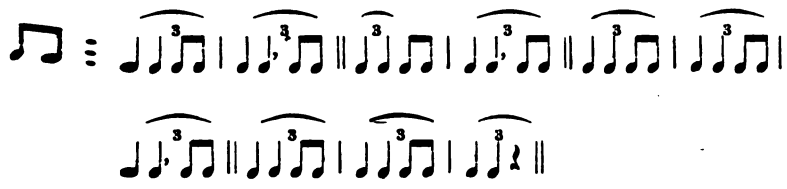
2. Es braucht also eigentlich kein weiterer Grund für d Taktlehre, die völlig unverletzt von allen Angriffen bis jetzt daste übrigens durch ihre Consequenzen bewiesen ist in einem Gra wie kaum irgend eine andere menschliche Theorie, vorgebracht werden. Doch gilt es, ehe wir zu Besonderem übergehen, no auf eine neuerdings hervorgetretene Richtung, die sämmtliche anti Metra auf einen und denselben Takt, den $^2/_4$-Takt reduciren w Beziehung zu nehmen. B. Brill hat diese Theorie in einer Schr die ich schon Mon. § 4 besprach, durchzuführen versucht. Es

auf den ersten Blick evident, dass auf diese Weise alles und jedes Ethos der verschiedenen Rhythmen zerstört wird, und dass so auch im Griechischen eine Eintönigkeit entstehen müsste, nach der es wenig Unterschied machte, ob man ein frisches Marschlied in Dochmien oder Päonen oder Jonici vortrüge; ja jedes Genus der Dichtung würde für jedes Genus der Rhythmen geeignet sein. Ausserdem geschieht der Sprache unerhörter Zwang. Aber sei dem wie ihm wolle: ich will nur zeigen, dass die Brill'schen Eintheilungen zum Theil nur auf dem Papiere vorhanden sind, mit der Wirklichkeit gar nichts zu thun haben. Da B. Brill nebenbei ein so tüchtiges Verständniss gezeigt und so schöne Resultate gefördert hat, so kann ihm es nur lieb sein, seine Leistungen anerkannt, seine Irrthümer widerlegt und beseitigt zu sehen.

B. Brill fasst auch die Jonici als $^2/_4$-Takt auf, z. B.:

Miserarum est neque amori
dare ludum, neque dulci
mala vino lavere, aut exanimari
metuentis patruae verbera linguae.

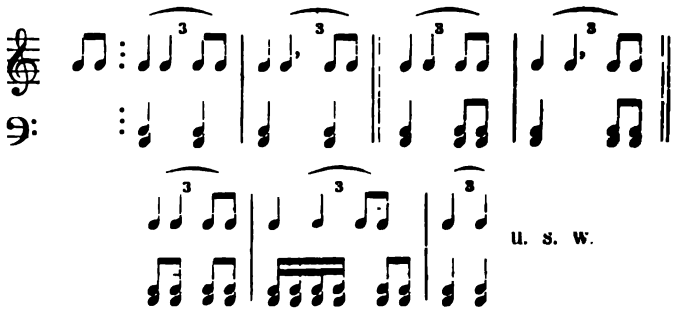
Also, nehmen wir einmal die Versschlüsse ohne Pausen an (die übrigens nichts ändern an der Sache), so haben wir nach Brill folgende Triolengruppen:



Was ist der wirkliche Sinn dieses über jeden einzelnen der unter sich völlig gleichen Takte gesetzten Triolenzeichens? Jede Note hat $^2/_3$ ihres gewöhnlichen Werthes; die Viertelnote, ♩, wird also zur Sechstelnote, die Achtelnote, ♪, wird zur Zwölftelnote, Folglich haben wir eine Reihenfolge von Takten, die alle gleichmässig so zusammengesetzt sind: $^1/_6$, $^1/_6$, $^1/_{12}$, $^1/_{12}$ | $^1/_6$, $^1/_6$, $^1/_{12}$, $^1/_{12}$ | oder was dasselbe ist: $^1/_6$, $^1/_6$, $^1/_6$ | $^1/_6$, $^1/_6$, $^1/_6$ | Ist das ein gleicher Takt? Nein, es ist vielmehr ein ganz genauer, tadelloser ungleicher Takt; denn man soll mir hier nicht mit der

Rechentafel kommen und sagen $^3/_6 = {}^1/_2 = {}^2/_4$. Hier ist vielmehr von der Gliederung die Rede, und die ist eine solche in 3 unter sich gleiche Theile. Was also hat Brill mit seiner Vorschrift erreicht? Nichts, als dass das Tempo beschleunigt ist: die Jonici sollen so rasch vorgetragen werden, dass sie etwa in der Zeitdauer gewöhnlichen Dactylen gleichkommen. Darin stimme ich bei, denn gewiss hat dieser lebhafte Rhythmus im Allgemeinen ein rascheres Tempo, als die feierlichen Dactylen. Aber dies hat der Urheber jenes Systems nicht gewollt; es wird ihm gewiss nicht unbekannt sein, dass $^3/_4$-Takt $^3/_4$-Takt bleibt, ob das Tempo rasch oder langsam sei. Sonst müsste ja der rasche Walzer einem Schottisch, der langsame Schottisch einem Walzer identisch sein. Es dürfte schwerlich je ein musikalischer Theoretiker geboren werden, der die Taktarten nur im Tempo verschieden erachtete.

Vielmehr ist nur durch eine gewaltthätige Zwangsmassregel der „Triolenjonikus" zu einem $^2/_4$-Takte zu machen, wenn nämlich eine kräftige Begleitung, die den Discant übertönt, die Gliederung in 2 Viertel festhält, etwa so:



Sobald aber diese Begleitung fortfällt, fällt auch die Täuschung fort, und der dreigliedrige Takt tritt wieder in das klarste Licht. Mit Choriamben würde es ganz eben so gehen, und bei anderen Taktarten wären andere Zwangsmassregeln nöthig, um den ihnen eigenthümlichen Charakter zu verwischen und sie in die neue Theorie hineinzuquetschen. Dann aber müsste man sagen: „Die Griechen waren eins der wunderlichsten Völker der Welt in musikalischen Sachen: sie sangen ihre Lieder in den verschiedensten Taktarten, sobald sie aber begleitende Instrumente gebrauchten, zwangen sie vermöge dieser jene in einen und denselben $^2/_4$-Takt hinein."

Und wenn B. Brill an manche jonische Weise mit Anaklasis denken sollte (die jedenfalls da nichts beweisen würden, wo sie nicht sind), so sollte er lieber, statt aus hinzugetragener Theorie zu erklären, die Sache selbst haben sprechen lassen. Sie würde ihn erinnert haben an unseren Rheinländer, über dessen Verhältniss zu den Anaklomenoi ich Eurh. § 17, 5 sprach. Denn gerade ein Theoretiker, der den musikalischen Standpunkt richtig in den Vordergrund stellte, der sollte auch die Musik selbst entscheiden lassen und nicht das Effectvolle und in der Einfachheit Schöne durch Ueberkünstelung entstellen und seines wahren Charakters berauben wollen. Gerade diese Anaklomenoi geben die herrlichsten Rhythmen ganz mit der gewöhnlichen Dauer der Silben als | ||.

3. Wenn wir in den meisten Rhythmen der Griechen die schlichte Einfachheit bewundern, in der durch sehr wenige Formen, die mit einander wechseln, dennoch der höchste Effect erreicht wird, eben weil die Musik sich so eng an das Wort anschliesst und daher der edelste und wahrste Ausdruck der Seelenstimmung ist, nie ein leichtfertiges Spiel mit Tönen, welche nur den Sinn des Gehöres kitzeln sollen: so mahnen dagegen die **Logaöden** durch die reiche Mannigfaltigkeit ihrer Combinationen lebhaft an moderne Weisen. Aber auch sie halten sich von allen Uebertreibungen fern und unterscheiden sich äusserst bestimmt und scharf von unseren Compositionen durch das bestimmte Ethos, welches ihnen innewohnt je nach dem Bau ihrer Sätze. Wir können unbedenklich das zarte Liebeslied in springenden Sätzen singen und so alle möglichen Reihen fast zu allen möglichen Zwecken verwenden; bei den Griechen hat jeder Satz seinen festen Charakter (Comp. § 18) und je nach diesem ist desshalb auch seine Stellung in der Periode u. s. w., mit den geringen Ausnahmen, über die der geniale Componist verfügen können muss, aber nie zwecklos verfügt.

Nun aber treffen wir in logaödischen Weisen Sätze und Verse, ja zuweilen ganze Perioden, welche, notirt man nur die Längen und Kürzen, auf den ersten Blick nicht von anderen Taktarten zu unterscheiden sind. Springende Sätze erscheinen da bald als Choriamben, bald als Päonen. Wenn also etwa die beiden Sätze

– ∪ ∪ – – ∪ ∪ – und – ∪ – – ∪ –

vorliegen (von denen der letztere natürlich häufiger unter Choreen auftritt): hat man da zu notiren:

– ◡ ◡ – | – ◡ ◡ – ‖ und – ◡ – | – ◡ – ‖

oder vielmehr: ⏑ ◡ | – ⏑ | ⏑ ◡ | – ‖ und – ◡ | – | – ◡ | – ‖?

Eben so können Sätze mit Auftakt den Anapästen, solche ohne Auftakt und aus lauter kyklischen Dactylen den echten Dactylen vollkommen gleich erscheinen:

◡ ◡ – ◡ ◡ – ◡ ◡ – – und – ◡ ◡ – ◡ ◡ – ◡ ◡ – ⏑, entweder

◡ ◡ : – ◡ ◡ | – ◡ ◡ | – – | ? und – ◡ ◡ | – ◡ ◡ | – ◡ ◡ | – – |. oder

ω : ⏑ ◡ | ⏑ ◡ | – | – ∧ ‖ und ⏑ ◡ | ⏑ ◡ | ⏑ ◡ | – ◡ ‖?

Hier natürlich entscheiden: 1) der Gang der ganzen Composition; 2) ihr Typus und Ethos (§ 25). Aber auch Kennzeichen im Einzelnen müssen sich auffinden lassen, und diese sind natürlich in der Metrik an die Spitze zu stellen. In Betracht zu ziehen sind auch noch die möglichen Verwechslungen mit Jonikern und Dochmien oder Bakchien. Ich werde die Beispiele aus den beiden Extremen der griechischen Dichtkunst auswählen, indem ich Pindar als den ausgebildetsten Kunstdichter und Aristophanes als den einfachsten Volksdichter anziehe.

4. Wir finden Nub. V, Gestr. 6 einen Vers aus scheinbaren Choriamben:

γνοὺς ἀπολάψεις ὅ τι πλεῖστον δύνασαι,

– ◡ ◡ – | – ◡ ◡ – – | ◡ ◡ – . Darf man hier wirklich notiren als – ◡ ◡ – | – ◡ ◡ – | – ◡ ◡ – ‖?

Schon wenn der Vers als einzelnes „choriambisches" Fragment von irgend einem alten Grammatiker aufbewahrt wäre, würde uns der Inhalt desselben, d. i. sein Ethos ein vollgültiger Beweis sein, dass an dieses Taktmass nicht im entferntesten zu denken wäre. Denn sehen wir doch einmal uns wirkliche Choriamben an! Da finden wir Oed. R. II, β:

δεινὰ μὲν οὖν, δεινὰ ταράσσει σοφὸς οἰωνοθέτας —

zum Ausdruck des tiefsten, schier verzweifelnden Schmerzes; und hier bestätigen die folgenden Joniker und die Composition des ganzen Gesanges jenen leidenschaftlichen $^3/_4$-Takt (Vgl. Metr. § 12, 4.

Ferner, Pers. IV, α (wo über Vers 2 Comp. § 5, 8 zu vergleichen ist):

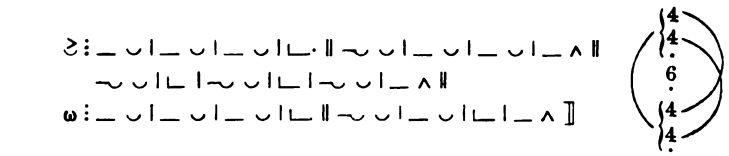
ἦ ῥ' ἀίει μου μακαρίτας ἰσοδαίμων βασιλεύς —

wo der Chor, in Angst und Verzweiflung, zu dem schrecklichsten Mittel seine Zuflucht nimmt, indem er die Seele des Dareios aus dem Grabe herauf beschwört, um Rath und Hülfe zu geben. Die Joniker, mit welchen das folgende Strophenpaar anfängt, bestätigen auch hier den $^3/_4$-Takt, die echten Choriamben.

Endlich Ag. I, δ, wo die Choriamben jene wilde Verzweiflung malen, welche den edlen König ergreift, als er erfährt, er könne nur durch den Opfertod seiner Tochter das Heer retten. Eurh. S. 154 sq. ist eine Analyse der musikalischen Composition der herrlichen Strophe gegeben; und Comp. § 43 ist der Werth der Choriamben in der Gesammtcomposition deutlich gemacht. Man darf freilich nicht denken, dass man dieses herrliche Werk durch Auswendiglernen von einigen Regeln begreifen lernen könne.

Leiten uns also nicht überall die aller-verschiedensten Betrachtungen, und beweisen nicht alle möglichen Kriterien ein und dasselbe, ohne dass man irgend eine Widerlegung auffinden könnte? — So auch treten in unserem obigen Falle zu dem Kriterium des Ethos die rein rhythmischen Kriterien hinzu. Denn betrachten wir doch nur die ganze Periode!

Σὺ δ' ἀνδρὸς ἐκπεπληγμένου καὶ φανερῶς ἐπῃρμένου
γνοὺς ἀπολάψεις ὅ τι πλεῖστον δύνασαι
ταχέως· φιλεῖ γάρ πως τὰ τοιαῦθ' ἑτέρᾳ τρέπεσθαι.



Diejenigen, welche in den Responsionsbogen nur Schablonen finden (der ganze Homer ist in die Schablone von 24 oder 25 Buchstaben zu bringen, und es gibt für den Einsichtslosen nichts als Schablonen) mögen einmal versuchen, ob sie nicht einen so einfachen musikalischen Gang zu fassen vermögen; sie haben aus § 18 u. ff. der Compositionslehre sich aber zunächst einen

Begriff von dem Charakter der verschiedenen Sätze anzueignen. Man suche also zu begreifen, wie die pochenden aber zugleich katalektischen Sätze von Vers 1 die Melodie lebhaft und kräftig einleiten; wie dann eine sich fast überstürzende rhythmische Bewegung in dem Mittelsatz folgt; und wie das Ganze fest und sicher durch einen fallenden Satz abgeschlossen wird. Dann achte man darauf, wie schon in den recitativen logaödischen Versen, sobald sie einen mesodischen Bau haben, der Mittelsatz ein springender ist: die Belege stehen Comp. S. 305. Endlich, um einzusehen, dass schon in den feinsten Nüancen kein Zufall herrscht, lese man Comp. § 18, 2, wo zu ersehen ist, dass bei choreïschen Weisen die springende Hexapodie nur selten Mittelspiel ist, weil diese ruhigere Taktart natürlich auch ebenmässigere Perioden liebt. Endlich vergleiche man was über den Bau unserer Periode gesagt ist, noch mit der Darstellung von Str. α in Oed. R. II und von diesem ganzen Gesange, Metr. § 12, 4; so wird man wieder eine Ahnung von der zwingenden Regelmässigkeit griechischer Compositionen und der Conformität in den grösseren Ganzen wie in den kleineren Abschnitten erlangen.

Mehr äusserlich und eben so sicher aber leitet die Vergleichung der verschiedenen springenden Sätze in einem Gesange wie Lys. II, Wir finden dort wiederholt Sätze von folgenden Formen:

⏑ ⏑ | ⊔ | ⏑ ⏑ | ⊔ ‖ oder ⏑ ⏑ | ⊔ | ⏑ ⏑ | ⊔ ∧ ‖
Vers 4. 9. 10 (bis),

die scheinbar ganz choriambisch sind. Aber wiederholt treten daneben unter ganz denselben Bedingungen und mit derselben Stellung im Verse Tetrapodien auf von den Formen

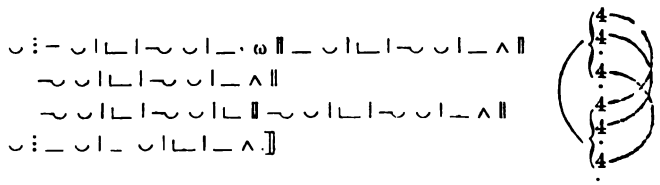
≳ ⁝ ⏑ | ⊔ | ⏑ ⏑ | ⊔ ‖ und ≳ ⁝ ⏑ ⏑ ⏑ | ⊔ | ⏑ ⏑ | ⊔ ‖
Vers 1 (bis). 3 (bis) u. s. w.,

die sich auf keine Weise in choriambisches Mass fügen, da nicht nur an Stelle des ersten Scheinchoriambus ein Scheinpäon steht, sondern obendrein Auftakt und zum Theil Auflösungen auftreten. Endlich finden wir einen Vers (8), dessen zweiter Satz sogar zweisilbigen Auftakt hat, so dass die wichtigsten Combinationen erschöpft sind:

≳ ⁝ ⏑ | ⊔ | ⏑ ⏑ | ⊔ ω ‖ ⏑ | ⊔ | ⏑ ⏑ | ⊔ ∧ ‖.

Wie verhält sich nun die alte und moderne Scheinmetrik zu solchen Strophen? Sie zählt die verschiedenen Silbencombinationen auf, gibt ihnen einen Namen, und fertig ist's! Hier nun zeigt die wahre auf rhythmischen Fundamenten gegründete Metrik die Einheit und in der Mannigfaltigkeit, die strengste und schönste Gesetzlichkeit in scheinbar dem buntesten Wirrwarr. Sie befriedigt das ausgebildetste Gehör des Musikers; vertheidigt den Dichter, der nicht mehr als ein Phantast erscheint; zeigt das unwandelbare Gesetz im Gebrauche der Sprache: sie gibt mit anderen Worten das Sein für den Schein, die treue Wissenschaft des Lebens für die wirren Phantasien eines Traumes. Denn den muss sicher stockfinstere Nacht umhüllen, der diese Conformität nicht zu erkennen vermag, z. B. in der Schlussperiode:

Ἐφ' οἵσπερ, ὦ χρυσολόφα πολιοῦχε, σὰς ἔσχον ἕδρας.
καί σε καλῶ σύμμαχον, ὦ
Τριτογένει' ἥν τις ἐκείνας ὑποπίμπρῃσιν ἀνήρ,
φέρειν ὕδωρ μεθ' ὑμῶν.



Sollte es wohl wirklich so schwer fallen, den Gang der Melodie, die von dem Dichter auf das bestimmteste vorgezeichnet ist, so dass keinerlei Subjectivität von unserer Seite ins Spiel kommen darf, sich zu vergegenwärtigen und den klaren Ausdruck, den die Responsionsbogen hiervon geben, zu erkennen? Oder fühlt denn niemand den Werth jener fallenden Tetrapodie als befriedigenden Abschluss der springenden?

Nun lese man noch aufmerksam die folgenden Partien bei Aristophanes, welche vermöge derselben Kriterien erkannt werden und beweisen, dass alle so natürlichen Gesetze überhaupt unfehlbar überall anwendbar sind: Nub. VI. — Lys. VIII (wo noch manche andere äussere Kriterien hinzutreten, z. B. zweisilbiger Auftakt am Anfang des Verses, und übrigens zahlreichere Combinationen vor-

handen sind). — Eccl. V (vgl. Comp. S. 389 die letzte Skolionweise). VI.

Lehrreich ist dann Pindar wegen der reicheren Mannigfaltigkeit in seinen Compositionen, die trotz alledem die musikalische Einheit auf das schönste erkennen lassen. Man vergleiche die scheinbaren Choriamben in Ol. IV, Str. 2. 3. Ep. 8. — XI, Str. 6. — Pyth. V, Str. 10. — Bei den übrigen Dichtern liegen die Sachlagen eben so klar und unzweideutig vor.

5. Scheinbare Päonen treffen wir nicht selten in den choreïschen Strophen, wo sie als die sogenannten springenden Reihen mit festem rhythmischem Charakter erscheinen, über den Comp. § 18 und 19 das wichtigste gesagt ist. Die Kriterien, welche überall eine sichere Unterscheidung von den echten Päonen ermöglichen, sind die folgenden:

I. Erstens ist das Ethos ein durchaus verschiedenes. Die springenden Choreen, ⏑ : ‒ ⏑ | ‒ ‒ | ‒ ⏑ | ‒ ‒ | ‒ ⏑ | ‒ ∧ ‖, ⏑ : ‒ ⏑ | ‒ ‒ | ‒ ⏑ | ‒ ∧ ‖, ‒ ⏑ | ‒ ‒ | ‒ ⏑ | ‒ ∧ ‖ u. s. w. geben fast nur lebendigere Motive innerhalb eines sonst ziemlich ruhigen Rhythmus, der selbst je nach dem Bau der Sätze tiefe Trauer und Schmerz darstellen kann. Dagegen sind die Päonen ‒ ⏑ ‒ | ‒ ⏑ ‒ | als antithetische Takte (Comp. § 4) ein Metrum der inneren Aufregung, die aber leicht einen komischen Charakter annehmen kann wegen der Fünfgliedrigkeit derselben, die ein wahres festes Ebenmass vermissen lässt (Leitf. S. 34). Daher die häufige Anwendung bei Aristophanes.

II. Dieses Vorkommen entscheidet auch äusserlich. Treffen wir eine ununterbrochene Reihe von ‒ ⏑ ‒ ‒ ⏑ ‒ ‒ ⏑ ‒ ‒ ⏑ ‒ ‒ ⏑ ‒ ‒ ⏑ ‒ u. s. w., so werden wir mit Recht echte Päonen vermuthen, die ausserordentlich selten die kyklische Form ‒ ⏑ ⏑ | oder ⏑ ⏑ ‒ | haben (Comp. § 8, 2). Betrachten wir dann den Inhalt des Gedichtes und sein Ethos, so werden wir unsere Annahme bestätigt finden. Zu dem entgegengesetzten Resultate kommen wir in Reihen wie ‒ ⏑ ‒ ‒ ⏑ ‒ ‒ ⏑ ‒ ⏑ ‒ ⏑ ‒, ‒ ⏑ ‒ ⏑ ‒ ⏑ ‒ ‒ ⏑ ‒ ‒ ⏑ ‒ ⏑ u. dgl. m.

III. In den Päonen kann die Gegenthesis oder Gegenhebung (Comp. § 4) in ihre beiden Kürzen aufgelöst werden, in der dreizeitigen Länge der springenden Reihen ist dieses dagegen unmöglich

nach Mon. § 3, 2. Nun gibt es kaum irgend längere Reihen in päonischen Weisen, welche nicht, oft fast durchgängig die Taktform _ ∪ ∪ ∪ | aufwiesen, mit der Gegenstrophe verglichen nicht selten _ ∪ ⏑⏑ |. Wo aber diese Taktform auch nur ein einziges Mal auftritt, wie Pax. VIII neben 19 mal _ ∪ _ |, da ist die päonische Geltung der ganzen Partie unmittelbar bewiesen, so dass dieses eine Kennzeichen schon fast überall ausreicht. Denn obgleich die Synkopen ⌊_ | bei Choreen viele hundert mal überliefert sind, so kommt bei ihnen doch nicht einmal eine zweifelhafte Combination wie _ ∪ ∪ ∪ als Dipodie oder gar _ ∪ ⏑⏑ vor.

IV. Die Päonen, als antithetische Takte, entbehren des Auftaktes; kommt er einmal vor, wie in Pax. VIII, 2. 3. 4. — Lys. VII, 3. — Ran. XVIII, 31. 32. 33., so hat er jene bestimmte Geltung, über welche § 14 handelt, und immer wird schliesslich in den rein antithetischen Gang zurückgekehrt. — Dagegen haben die springenden Choreen am häufigsten, ihrer lebhaften Natur angemessen, Auftakt, und dieser verbleibt auch gewöhnlich gegen das Ende hin.

6. Scheinbare Joniker, d. h. besser ausgedrückt, logaödische Reihen von einem dem jonischen verwandten Rhythmus findet man hin und wieder, doch gerade nicht allzu häufig. Ich werde an drei instructiven Stellen das wirkliche Verhältniss klar machen.

Pyth. II, Ep. 2—3.

Σὲ δ', ὦ Δεινομένειε παῖ, Ζεφυρία πρὸ δόμων
Λοπρὶς παρθένος ἀπύει, πολεμίων καμάτων ἐξ ἀμαχάνων
∪ — — ∪ ∪ — ∪ — — ∪ ∪ — ∪ ∪ —
∪ — — ∪ ∪ — ∪ — ∪ ∪ ∪ — ∪ ∪ — — ∪ — ∪ —

Thesm. VIII, Ϡ. 13. 14. 15.

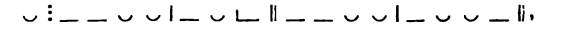
Κιθαιρώνιος ἠχώ,
μελάμφυλλα τ' ὄρη δάσκια καὶ νάπαι
πετρώδεις βρέμονται.
∪ — — ∪ ∪ — —
∪ — — ∪ ∪ — — ∪ ∪ — ∪ —
∪ — — ∪ — —

Bacch. V.

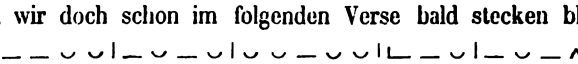
ἔτ' εἴσ' ἐλπίδες· αἱ μὲν ∪ — — ∪ ∪ — —
τελευτῶσιν ἐν ὅλβῳ ∪ — — ∪ ∪ — —
βροτοῖς, αἱ δ' ἀπέβησαν. ∪ — — ∪ ∪ — —

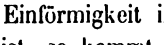
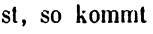
Wir wollen hier einmal den Zusammenhang in den ganzen Compositionen völlig unberücksichtigt lassen, da sich ohnehin zahlreiche Kriterien ergeben, die gegen die Auffassung als echte Jonici zeugen.

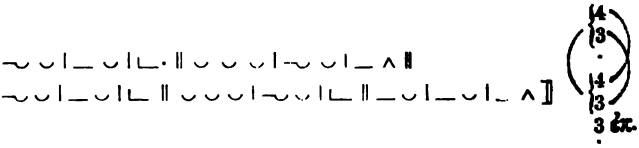
Bei Pind. Pyth. II würden wir mit dem Versuche echte Jonici herzustellen, nicht weit kommen. Denn selbst wenn wir dem ersten Vers eine unerhörte, eigentlich unrhythmische Form gäben, die in echt jonischen Strophen natürlich nicht ihres Gleichen hat, nämlich diese:



würden wir doch schon im folgenden Verse bald stecken bleiben:



Dies ist eine unerhörte Zusammenstellung gehäufter Anomalien, die, wie jeder sieht, nur auf dem Papier den jonischen Rhythmus festhält, in der Wirklichkeit aber himmelweit davon entfernt ist. Wenn ein einzelner Takt wie die drei letzten dem Componisten, der ja Einförmigkeit in längeren Partien möglichst vermeidet, gestattet ist, so kommt er nur unter bestimmten Verhältnissen, z. B. am Anfange oder Ende einer andere Weisen unterbrechenden jonischen Partie vor (z. B. Ag. III, α), und hier werden wir den ganz bestimmten Zweck in § 14 kennen lernen; aber verschiedene solche Takte hinter einander sind undenkbar für jeden, der griechische Metra auch nur oberflächlich betrachtet hat. Oder sollten etwa Takte wie  und  unbedenklich in Hexametern neben einander vorkommen können? Zu diesen Anomalien gehört auch noch der einsilbige Auftakt, der ebenfalls so gut wie nicht vorkommt, nie in rein jonischen Strophen. Meine Constituirung des Schemas bedarf daher keiner Vertheidigung:



Ganz ebenso steht es um die anderen beiden Citate, wie man ohne Mühe erkennen wird.

7. Logaöden mit bakchiischen oder dochmischen Anklängen findet man ziemlich häufig, so

Ol. I, Str. 9—11.

σοφῶν μητίεσσι, κελαδεῖν
Κρόνου παῖδ' ἐς ἀφνεὰν ἱκομένους
μάκαιραν Ἱέρωνος ἑστίαν.

⏑ – – ⏑ – ⏑ ⏑ ⏑ –
⏑ – – ⏑ – ⏑ – – ⏑ ⏑ –
⏑ – ⏑ ⏑ ⏑ – ⏑ – ⏑ –

Ol. XI, Ep. 1.

Νέμει γὰρ Ἀτρέκεια πόλιν Λοκρῶν Ζεφυρίων.

⏑ – ⏑ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ – ⏑ ⏑ ⏑ –.

Auch hier ist es unnöthig, auf die Composition der ganzen Gesänge einen Blick zu werfen, der uns selbst scheinbar reine Bakchien oder Dochmien als ein Unding in dem Zusammenhange erkennen lassen würde. Denn im ersten Beispiele könnten wir zwar den ersten Vers in wirkliche Bakchien zerlegen,

⏑ ⁝ – – ⏑ | – ⏑ ⏑ ⏑ | ⏑ ∧ ‖,

aber im zweiten Verse würden wir selbst mit Dochmien, die hier bequemer sind, nicht auskommen,

⏑ ⁝ – – ⏑ | – ⏑ ‖ – ⏑ ⏑ | – ∧ ‖,

denn das Vorkommen kyklischer Dochmien ist bereits Eurh. § 18, 5 und Mon. § 8, 5 auf Grund der Thatsachen und aus dem rhythmischen Charakter der Dochmien widerlegt worden. Endlich hätten wir im Schlussverse entweder einen sinnlosen Seidler-Dindorffschen Nachklapp,

⏑ ⁝ – ⏑ ⏑ ⏑ | – ⏑ ‖ – ⏑ –,

über den Comp. § 23, 1 und Mon. S. LXXVIII unten und sq. zu vergleichen ist, oder wir erhielten an zweiter Stelle jenen Dochmius, der das höchste Pathos bezeichnet,

⏑ ⁝ – ⏑ ⏑ ⏑ | – ⏑ ‖ ⏑ ⏑ | – ∧ ‖,

und der weder Hintersatz im Verse sein darf, noch anders als mit gewaltigem Effecte, fast nur bei Interjectionen oder Wörtern mit Anaphora vorkommt: Eurh. § 18, 6; Comp. § 4, 5; Mon. § 8, 6.

So sind auch die echten Bakchien und Dochmien überall leicht durch äussere Kennzeichen, die aber einen klaren rhythmischen Sinn haben, von den scheinbaren zu unterscheiden.

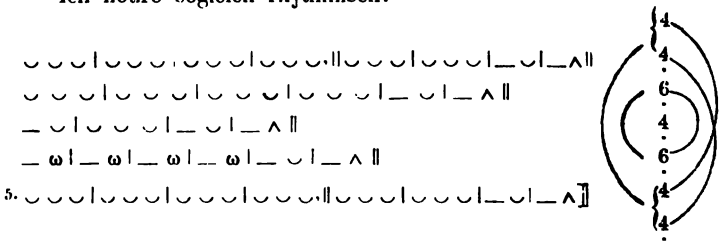
8. Dass längere Partien in logaödischen Weisen öfter fast ganz dactylischen Gang haben, darf am wenigsten befremden,

da die Logaöden ja zum Theil auf eine lebhaftere und flüchtigere Aussprache und solchen Vortrag der Dactylen hinauskommen. Wir wollen jedoch zuerst das Vorkommen des choreïschen Dactylus (Comp. § 8, 4) an einem Beispiele erläutern.

Lys. IX, in.

Πρόσαγε χορόν, ἔπαγέ τε χάριτας ἐπί τε κάλεσον Ἄρτεμιν·
ἐπί τε δίδυμον ἀγεσίχορον Ἰήιον
εὔφρον', ἐπί τε Νύσιον,
ὃς μετὰ Μαινάσι Βάκχιος, ὄμμασι δαίεται
Διά τε πυρὶ φλεγόμενον ἐπί τε πότνιαν ἄλοχον ὀλβίαν.

Ich notire sogleich rhythmisch:



Es ist die Hauptperiode aus einem Hyporchem, das sich, wie wir wissen (Comp. § 32, 3; Mon. § 6, 3), stets durch seine strengen, der Hauptsache nach antithetischen Perioden auszeichnet. Hier, wie in jedem anderen Falle, liegen die Verhältnisse so klar vor, dass man wahrlich nicht erst nöthig hat, zu suchen, welches denn, neben dem orchestischen, der musikalische Sinn der Periode sei. Auch äusserlich metrisch steht die Abtheilung in Verse vollkommen fest; die Kola des ersten und des letzten Verses hatte ich früher nicht ganz richtig als Einzelverse geschrieben. Man achte nur auf die Ausgänge in _ ⏑ | _ ∧ ‖, während im Innern die aufgelösten Choreen herrschen. Wie sollten nun hier in Vers 4 plötzlich Dactylen hineingeschneit kommen? Dass dies nicht der Fall ist, erkennen wir an einer ganzen Reihe von Gründen.

I. Es würde der gerade für ein Hyporchem am allernothwendigste Periodenbau vollständig zerstört, und es bliebe eine im Ganzen unrhythmische und unmusikalische Masse zurück. — Eben so stände es um die folgenden hier nicht citirten Theile des Hyporchems.

II. Mit zwingender Gewalt aber drängt sich, auch ohne dass man an künstlichen Periodenbau denkt, die Parallelität von Vers 2 und 4 auf.

III. Die Dactylen müssten den nur unter ganz besonderen Verhältnissen (in zu einförmigen langen Reihenfolgen von lauter Tetrapodien, in echt dorischen Weisen gestatteten Takt ⏑ – | enthalten.

IV. Eine Eintheilung des Verses in

– ⏑ ⏑ | – ⏑ ⏑ | – ⏑ ⏑ ‖ – ⏑ ⏑ | – ⏑ | – ⏑ ‖

wäre unregelmässig und unschön. Tetrapodie + Dipodie, ebenso Dipodie + Tetrapodie würden einen schon an sich ungenügenden Vers ergeben, da durch eine entsprechende Responsion das Ebenmass nicht hergestellt würde. Drei Dipodien aber von dieser Art,

– ⏑ ⏑ | – ⏑ ⏑ ‖ – ⏑ ⏑ | – ⏑ ⏑ ‖ – ⏑ | – ⏑ ‖,

kommen selbst bei Pindar nicht als Vers in seinen so mannigfachen dorischen Weisen vor; vielmehr bilden auch bei ihm die Dactylen wenn nicht Tripodien oder Tetrapodien höchstens eine einzelne Dipodie und immer mit dem festen Abschluss in – – | oder ⏑ | : – ⏑ ⏑ | – – ‖ und – ⏑ ⏑ | ⏑ ‖. Unabgeschlossene Dipodien wie diese hinter einander sind aber charakterlose Sätze; ausserdem würde man mindestens eine andere Stellung der letzten, lebhaftesten Dipodie erwarten müssen. Endlich dürfte der ganze Vers nicht als echt dactylische Hexapodie aufgefasst werden nach Eurh. § 6, 4. 5. Denn wenn wir in den Lehrsätzen von der Ausdehnung der Kola der Ueberlieferung Gewicht zuschreiben, so geschieht es, weil hier ein echt rhythmischer Lehrsatz vorliegt, nicht ein solcher der den späteren Silbentheorikern seinen Ursprung verdankt; übrigens sind Comp. § 14 weitere Kriterien zusammengestellt. — Somit würde also mit diesen vereinzelten Dactylen überhaupt nichts anzufangen sein.

V. Und hat der Text dieser vereinzelten scheinbaren Dactylen etwa auch nur die Spur eines feierlichen Ethos, wie es gerade am stärksten hervortritt beim Taktwechsel? Der Leser vergleiche nur die Texte bei Aeschylus und Sophokles, auch Aristophanes, und er wird bald finden, was ein veränderter Takt dort sagt; die vorhergehenden Bände der Kunstformen haben es reichlich belegt. Comp. § 33, 2. Bei Aeschylus vergleiche man, um das feierliche

Ethos der Dactylen unter Choreen kennen zu lernen, folgende Stellen:

Ag. IV, β (religiös-sittliche Aussprüche).

Eum. VI, β (das ehrwürdige, hochheilige Amt der Erinyen und ihr dunkles Walten feierlich in Dactylen verkündigt; die Choreen, in lebhaften Sätzen ablaufend, malen das hastige Jagen derselben hinter den Verbrecher und sein Stolpern und Fallen). — Das folgende Strophenpaar, dactylisch, fährt in jener Schilderung des hohen sittlichen Amtes der Erinyen vor; dagegen enthält das Strophenpaar δ, welches choreïsch ist, gleichsam „persönliche Bemerkungen", mit deutlich hervorbrechenden individuellen Gefühlen.

Eum. IV, γ verhält sich ganz ähnlich.

Eum. VI, β. Segenswünsche; aber wieder ist das Feierlichste in dactylischem Rhythmus, wenigstens das, was den tiefsten Eindruck machen soll. — In Str. und Gstr. γ ist der umfassende (und deshalb beiderorts fast gleichlautend stehende) Segenswunsch dactylisch; die folgenden Choreen, die sich mit lebendiger Beziehung an die einzelnen Individuen wenden, stechen durch ihr Ethos sehr lebhaft ab.

Erwähnen will ich auch noch Suppl. I, wo das erste Strophenpaar, in welchem feierlich die Danaiden ihren ehrwürdigen Ursprung verkünden, dactylisch ist; das zweite, welches sich an etwa anwesende Einwohner wendet und überhaupt individuelle Beziehungen enthält, ist logaödisch; das dritte hat Wechsel im Takte und ebenso im Ethos u. s. w.

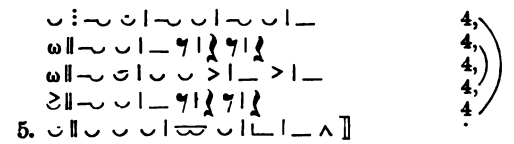
Weitere Belege, die der Leser leicht in meinen Textausgaben der lyrischen Partien finden kann, anzuführen, dürften überflüssig sein, da überhaupt niemand zu überzeugen ist, der über die Jahre des Lernens hinaus ist, die Uebrigen aber wohl einsehen, dass jene Rhythmirungen in meinen Texten nach den vorliegenden Taktverhältnissen gemacht sind, folglich die Congruenz mit dem Ethos der Stellen eine jeden Widerspruch ausschliessende ist. — Dass aber an unserer Stelle nichts derartiges vorliegt, folglich auch aus diesem Grunde an keine Dactylen gedacht werden kann, ist evident.

Wenn man einige logaödische Strophen vergleicht, so wird man finden, dass der Uebergang zwischen Reihen von der Form ⏑ ⏑ | ⏑ ⏑ | ⏑ ⏑ | ⏑ ⏑ ‖ und solchen von der Form _ ⏑ | _ ⏑ | _ ⏑ | _ ⏑ ‖ und _ ⏑ | _ ⏑ | _ ⏑ | _ ∧ ‖ ein so allmäliger und so zu sagen

unmerklicher ist, dass eine Grenze dazwischen überhaupt gar nicht vorhanden ist. Man wird wahrlich diese Thatsache nicht zu leugnen geneigt sein, wenn man, bei den schlichten Volksweisen des Aristophanes anfangend, in seinen Vergleichungen bis zu den kunstreichsten Siegesgesängen Pindars fortschreitet. Schon die kyklischen Takte mitten im Trimeter, die sicherlich keine fremde Erklärung zulassen, geben die aller-unzweideutigsten Fingerzeige.

9. Die scheinbaren Anapästen sind noch besonders ins Auge zu fassen; denn sie haben selbst zuweilen emmetrische Pausen, durch welche sie wie die echten Anapästen auch da, wo sie als scheinbare Dipodien auftreten, zu Tetrapodien ergänzt werden. Das lehrreichste Beispiel ist Pax VII, 5—9.

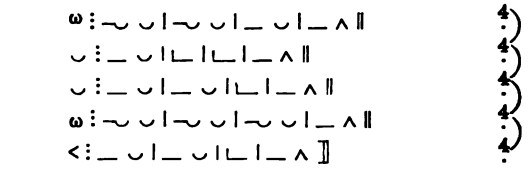
Ἐπείγετε νῦν ἐν ὅσῳ σοβαρὰ
δεῦδεν κατέχει
πολέμου μετάτροπος αὔρα· νῦν γὰρ
δαίμων φανερῶς
5. ἐς ἀγαθὰ μεταβιβάζει.



Die Aehnlichkeit mit Anapästen ist so gross, dass auch in Vers 3 die Silbencombination ⏑ ⏑ – als Takt, d. h. ⏑ ⏑ >| vorkommt. Aber trotzdem ist der kyklische Charakter leicht zu erkennen, theils an dem Auftakt aus einer einzelnen kurzen Silbe, theils, und am sichersten an den Takten ⏑ ⏑ ⏑| und ⏑⏑ ⏑| im letzten Verse.

Noch leichter fällt die Entscheidung in Av. XII, wovon ich die ersten 5 Verse anführe wegen der häufigen Taktformen – ⏑| und ⌊– mehrmals hinter einander; ausserdem folgen gleich darauf im Texte andere Reihen.

Χ. Ταχὺ δ' ἂν πολυάνορα τὰν πόλιν
καλοῖ τις ἀνθρώπων.
τύχη μόνον προσείη.
κατέχουσι δ' ἐρῶντες ἐμᾶς πόλεως.
ΧΙ. θᾶττον φέρειν κελεύω.



Und wieder wachsen die Abweichungen von echten Anapästen ganz bedeutend in Compositionen wie Av. V, wo Tetrapodien, Tripodien und Hexapodien (die letzteren kommen ja nie bei Anapästen vor) neben einander auftreten, ausserdem einem Verse selbst der Auftakt fehlt. So ist denn eine ununterbrochene Kette von Uebergängen bis zu echten Jamben vorhanden. Und doch darf man nicht denken, dass irgendwo unsere Auffassung schwanken könnte, es sei denn in Fragmenten, die aus einem uns unbekannten Zusammenhange herausgerissen sind; denn im übrigen zeigt ja jede irgend vollständig erhaltene Composition immer unzweideutig, wess Geistes Kind sie sei.

10. Fassen wir nun die theils scheinbaren, theils wirklichen Anklänge der Logaöden an verschiedene andere Rhythmen zusammen. Ein Gesammtbild fast haben wir in dem herrlichen zweiten pythischen Siegesgesange, dessen eben so einheitliche wie schöne Composition man hoffentlich bei guter Vergleichung meiner Ausgabe Pindars leicht erkennen wird. Hier würden die Silbenmetriker nicht bloss einzelne Takte von allen möglichen Arten finden, sondern fast das ganze Register ihrer „Füsse" in ordentlichen *ordinibus* wiederfinden können. Wir hätten also ein πολύπουν ποίημα, oder kürzer, einen „Tausendfuss" oder einen „Polypen" (πολύπους) in dem Siegesliede vor uns.

Zuerst Trochäen (Str. 1),

Μεγαλοπόλιες, ὦ Συράκοσαι, βαθυπολέμου

⏑ ⏑ ⏑, ⏑ ⏑ ⏑, _ ⏑, _ ⏑, _ ⏑, ⏑ ⏑ ⏑, _.

Dann eine hübsche Reihe Anapästen (Str. 3),

ὕμμιν τόδε τᾶν λιπαρᾶν ἀπὸ Θη-

_ _, ⏑ ⏑ _, ⏑ ⏑ _, ⏑ ⏑ _ (natürlich dabei auch ein Spondeus).

Hierauf Jamben (Str. 5),

εὐάρματος Ἱέρων ⏑ _, ⏑ ⏑ ⏑, ⏑ _.

Dann päonisch-kretisches Mass (Str. 7),

-τέμιδος ἅς οὐκ ἀνήρ ⏑ ⏑ ⏑ ⏓, ⏓ ⏑ ⏓.

Dann *Jonici a majore* mit Clausel (Str. 8),

κείνας ἀγαναῖσιν ἐν ⏓ ⏓ ⏑ ⏑, ⏓ ⏑ ⏓.

Ferner Antispasten (Ep. 2),

σύ τ', ὦ Δεινομένεις παῖ ⏑ ⏓ ⏓ ⏑, ⏑ ⏓ ⏑ ⏓.

Endlich Epitriten und alle möglichen Takte in einzelnen Proben.

Was macht's? Man stellt sich nun hin, macht gottvolle Phrasen über die Pracht Pindarischer Metra und findet sie um so schöner, je weniger man davon versteht und je toller der Unfug ist, den man damit treibt. Es gehört ein eigener Geschmack dazu.

Im folgenden Paragraphen werden wir tiefer in das Wesen dieser echten Logaöden eindringen

---

§ 14. Verwandte Rhythmen; Uebergangsthemata.

1. Wir haben im vorigen Paragraphen die Logaöden in ihren verschiedenen Formen meist nach äusseren Anzeichen von den Dactylen, Anapästen, Choriamben, Jonikern, Bakchien und Dochmien, und ebenso springende choreïsche Reihen von den echten Päonen unterscheiden gelernt. Dass die Natur der Sprache den sogenannten kyklischen Takten nicht widerspricht, sahen wir ferner im ersten Buche der Metrik. Den rhythmischen Werth aber der verschiedenen Sätze je nach ihrer Form als springende, scheinbar den Choriamben und Päonen verwandte, pochende und andere Reihen lehrte die gesammte Compositionslehre, welche selbst die ganze Trilogie als eine einzige, deutlich und schön gegliederte Einheit kennen lehrte und die Bedeutung und Geltung der einzelnen Partien als Glieder der Einheit erschloss. Es bleibt aber jetzt noch eine ganz andere Frage offen, nämlich die, ob nicht doch jene Logaöden mit jonischen Anklängen eine innere rhythmische Verwandtschaft mit den echten Jonikern haben; ob nicht ein ähnliches Ver-

hältniss zwischen fast ganz aus kyklischen Dactylen bestehenden Logaöden und den echten Dactylen bestehe; ja, ob nicht alle jene im vorigen Paragraphen besprochenen äusseren Aehnlichkeiten zwischen den $^3/_8$-Rhythmen von bestimmtem Gange und je einer der anderen Taktarten, von welcher sie Verflüchtigungen zu bilden scheinen, zugleich mit einer inneren Verwandtschaft verbunden seien.

Wir wollen uns die Frage an einem bestimmten Beispiele klarer machen. Wir wissen, dass die Mittelsätze bei den Logaöden öfter springend sind, so schon in dem Verse

⏓ ⏑ | ⏑ ⏑ | ⊔ ‖ ⏑ ⏑ | ⊔ | ⏑ ⏑ | ⊔ ‖ ⏑ ⏑ | ⏓ ⏑ | ⏓ ∧ ‖

Κρονίδα βασιλῆος γένος, Αἶαν τὸν ἄριστον πεδ' Ἀχιλλέα.

Sollte nicht in dem Mittelsatze ein Anklang an wirkliche musikalische Choreen zu suchen sein? Die Icten fallen ganz ähnlich, indem zwei derselben unmittelbar zusammentreffen; man vergleiche nur zwei Reihen wie ⏓ ⏑ ⏑ ⏓ | ⏓ ⏑ ⏑ ⏓ ‖ und ⏑̇ ⏑ | ⊔̇ | ⏑̇ ⏑ | ⏓ ∧ ‖. Freilich ist hier, den allgemeinen Gesetzen conform (Mon. § 8, 2 II), die Reihenfolge der Icten eine verschiedene: beim Choriamb folgt auf den schwächeren Ictus der stärkere, bei den springenden Logaöden ist es umgekehrt. Aber doch ist eine gewisse Verwandtschaft in dem Ethos beider Reihen gar nicht abzuleugnen. Noch grösser ist aber die Verwandtschaft zwischen den echten und den kyklischen Jonikern; ⏑ ⏑ ⁝ ⏓ ⏓ ⏑ ⏑ | ⏓ ⏓, ⏑ ⏑ ‖ ⏓ ⏓ ⏑ ⏑ | ⏓ ⏓ ⊼ ‖ und ω ⁝ ⊔̇ | ⏑̇ ⏑ | ⊔̇ | ⏓, ω ‖ ⊔̇ | ⏑̇ ⏑ | ⊔̇ | ⏓ ∧ ‖, weil hier die Icten nicht nur in beiden Fällen unmittelbar einander folgen, sondern zugleich in beiden Fällen immer der stärkere Ictus dem schwächeren vorangeht.

Die Kenntniss dieser Verwandtschaft ist nun für ein eingehendes Verständniss der griechischen Compositionen unbedingt nöthig, da die innere Verwandtschaft der betreffenden Rhythmen häufig, und zwar durchaus dem Zwecke entsprechend, benutzt wird, um von der einen Taktart in die andere überzuleiten, oder in einzelnen logaödischen Läufen auf frühere Joniker, Dactylen u. s. w. zurückzudeuten, und noch manche andere Erscheinungen sich auf diese Weise zwanglos erklären. Die Betrachtung dieses Connexes in den grossen Ganzen gehört freilich eigentlich in das dritte Buch der Metrik; doch ist sie nicht zu trennen von einer Erörterung über das Wesen der Takte und muss desshalb hier gleich angeschlossen

werden. In die reine Rhythmik gehört die Besprechung dieser Sachen weniger, da hier Combinationen vorliegen, welche in hohem Grade den nur äusserlich die Silben Zählenden irritiren und mehr wie andere Erscheinungen geeignet sind, ihn vom rechten Wege abzuführen.

Es handelt sich um alle jene rhythmischen Anklänge, die im vorigen Paragraphen besprochen sind; es berühren sich nämlich:

Choriamben und springende Logaöden;

Päonen und springende Choreen (Logaöden);

Joniker und Logaöden mit synkopirtem ersten Takte (ω ⁝ ⊔ | ⏑ ⏑ | ⊔ | — ∧ ‖ u. dgl.);

Bakchien und Dochmien und Logaöden ebenfalls mit synkopirtem ersten Takte, doch im Uebrigen mehr von choreïscher Form (⏑ ⁝ ⊔ | — ⏑ | ⊔ | —∧ ‖ u. s. w.).

Dactylen und Logaöden aus fast lauter kyklischen Takten und ohne Auftakt (⏑ ⏑ | ⏑ ⏑ | ⏑ ⏑ | — ⏑ ‖ u. dgl.).

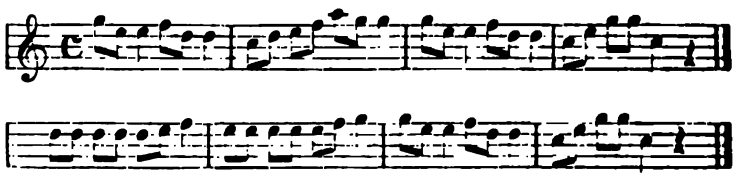
Anapästen und Logaöden aus kyklischen Takten und mit Auftakt (ω ⁝ ⏑ ⏑ | ⏑ ⏑ | ⏑ ⏑ | —∧ ‖ u. dgl. m.).

Die Bakchien und Dochmien schweifen natürlich noch lieber in das Gebiet der Choreen über; und wie die Verwandtschaft selbst bei Choreen ohne Synkopen festgehalten werden könne, das ist Mon. § 8, 4 an dem Hypodochmius entwickelt und erklärt worden.

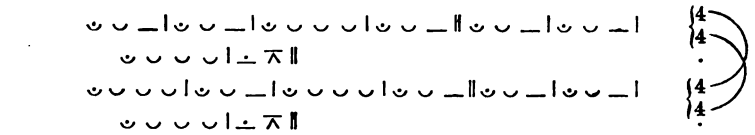
2. Die antike Rhythmik ist himmelweit von der modernen verschieden, indem zwar die einfachste Grundlage, der Takt, im grossen Ganzen stimmt, aber nicht nur ganz verschiedene Gebäude sich auf den fast gleichen Fundamenten erheben, sondern diese selbst auch aus ganz verschiedenen Materialien bestehen. R. Westphal, der neuerdings seine Kenntniss moderner Opernmusik in einem Werke über dieselbe documentirt hat, zeigt bei dieser Gelegenheit, dass er bereits viel zu tief in Gluck'sche und Mozart'sche Partituren sich vertieft hat, um für die alten Verhältnisse noch ein offenes Auge zu behalten. Er behauptet fast vollständige Identität antiker und moderner Musik. Als ob nicht schon die jetzigen Weisen nach den verschiedensten Principien verfasst wären; als ob eine und dieselbe Regel, um nur das allerbekannteste zu erwähnen, das Kirchenlied, das Volkslied und die Tanzweise umfassen könnte! Das Material aber, der Stoff ist ein völlig ver-

schiedener: ein deutscher Text lässt sich die verschiedensten Rhythmirungen in der Composition gefallen; ein griechischer nicht. Jene Pausen mitten in den Wörtern aber, zu denen Westphal gelangt, sind nicht einmal in modernen Weisen zulänglich. Ueberhaupt hat der einst so tüchtige Forscher jetzt allen antiken Boden vollständig verloren, seit er glaubt, seine modernen Rhythmen auf die Texte der Griechen beliebig zwängen zu können und gar nicht bedenkt, dass wir, da uns die alten Noten zu den Texten fehlen, doch nur aus den letzteren die Rhythmen erschliessen können, indem wir darauf lauschen, was in dem Klange der Wörter (ihren Längen und Kürzen, Icten u. s. w.) selbst liegt, worauf Inhalt und Ethos der Texte führen u. s. w. Wer hierauf nicht achtet, dem geht es wie einem, der aus den Schallwellen die Farben oder aus den Lichtstrahlen den Schall beurtheilen wollte, die einzig möglichen Kriterien über Bord werfend.

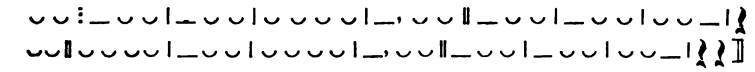
Und wiederum auch ganz von den Worttexten abgesehen: eine rhythmische Partie aus griechischen Schöpfungen und eine solche aus modernen unterscheiden sich schon durchaus in den Noten, wobei es natürlich gleichgültig ist, ob man die moderne Notenschrift oder die alten metrischen Charaktere zur Bezeichnung anwende. Ich werde dieses zunächst an einer höchst einfachen volksthümlichen Melodie zeigen; künstlichere Compositionen würden nicht so viel sagen, da man sich denken könnte, es seien in ihnen die natürlichen Verhältnisse zu sehr verwischt. Ich gebe nicht den Text des Liedes, eben weil sich zeigen soll, wie sehr die reinen Rhythmen an sich verschieden sind.



Nach der metrischen Bezeichnungsweise, welche die Dipodien einzeln schreibt, so dass z. B. aus dem obigen ersten Takte deren zwei werden, ⏑ ⏑ – | ⏑ ⏑ – |; welche ausserdem die Gliederung obiger beiden Reihen in je zwei Sätze deutlich macht, erhalten wir



Ich habe die Icten gesetzt, weil sich unsere Augen so sehr an die antiken so äusserst regelmässigen Verhältnisse gewöhnt haben, dass ohne diese nur eine fehlerhafte Eintheilung vorzuliegen schiene. Man würde nämlich, wo solche Silbencombinationen vorkämen, durchaus nur Anapästen vermuthen können und desshalb in griechischen Weisen mit Recht notiren:



Sind also hier nicht die umgekehrten Ictenverhältnisse, ist folglich der Rhythmus nicht das wahre Gegenbild eines antiken Rhythmus? Und das nennt R. Westphal völlige Gleichheit der Rhythmen, nur weil dieselbe Schablone, der $^2/_4$-Takt hier wie da ist? So beginnt also der schärfste Unterschied schon bei den ersten Elementen; doch glücklicherweise so, dass wir hierfür wie für alles Andere den Grund leicht zu erkennen vermögen. Ein Lied nämlich nach dieser Melodie beginnt so:

Alles neu macht der mai, macht die seele frisch und frei.

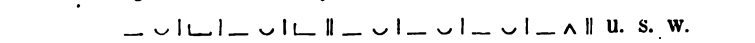
Hier ist die Lösung der Frage bereits enthalten. Man quantitirt:

alles neu macht der mai, macht die seele frisch und frei.

Würde die geringste Rücksicht auf die Natur der Sprache genommen werden, so könnte nur quantitirt werden:

alles neu macht der mai, macht die seele frisch und frei,

und so ergäbe sich der Rhythmus:

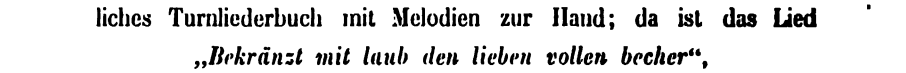


Aber eben, dass in der Composition nur sehr geringe Rücksicht auf die Natur der Sprache genommen wird, dies hat eine Art von Musik erzeugt, in der weder die stärkeren Icten naturgemäss mit den längeren Silben zusammenfallen, noch sonst sich eine strenge Gesetzlichkeit zeigt, welche der Rhythmik den Namen einer metrischen verdienen könnte.

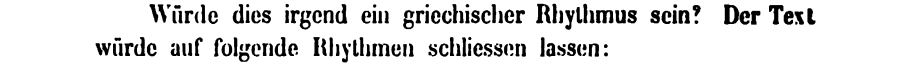
Eine einfachere und uns natürlicher erscheinende Composition gibt es nicht; und doch würde schon diese dem Griechen als eine gänzlich unnatürliche erschienen sein. Rhythmische Reihen von so festem Charakter und so durchsichtigem Baue wie die griechischen sind bei uns überhaupt fast nur seltene Ausnahmen. Wo ist z. B. das einfachste Volkslied in jenen dorischen Takten componirt? Bei uns kann nicht nur die Folge vorkommen, und kommt sehr häufig vor, sondern es geht von da immer weiter bis zu Combinationen, denen der Grieche nimmermehr den Namen von Takten gegeben hätte. Ich nehme ein einfaches volksthümliches Turnliederbuch mit Melodien zur Hand; da ist das Lied

„Bekränzt mit laub den lieben vollen becher",

in diesen Rhythmen:



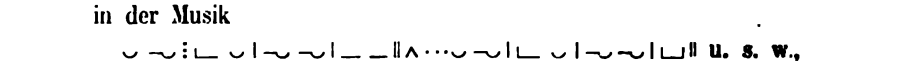
Würde dies irgend ein griechischer Rhythmus sein? Der Text würde auf folgende Rhythmen schliessen lassen:



Dann:

„Wo muth und kraft in deutschen seelen flammen",

in der Musik



im Texte

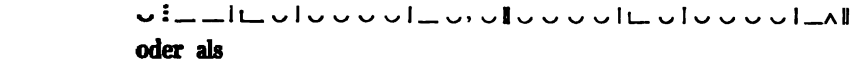
Also wieder die erste Art unrhythmisch im antiken Sinne, und der vorigen Weise gänzlich unähnlich zu gleicher Zeit, obgleich völlig dieselben Versarten zu Grunde liegen!

Wenn folglich Herr *R. Westphal* von einer Gleichheit der Rhythmen spricht, so kann er nur die Gleichheit seiner Schemen meinen; denn er würde uns doch wahrlich die Antwort schuldig bleiben müssen, wenn er in diesen und so fast allen, auch den einfachsten Volksliedern, irgend einen antiken Takt nachweisen wollte: oder wird sich irgend jemand vorstellen können, hier echte Joniker, dorische Takte u. dgl. herausfinden zu können? Dennoch existirten unsere Takte auch im Alterthume, aber freilich stets in einfacher und strenger Form. — Nur eine dem modernen Usus entlehnte Theorie kann die obigen deutschen Verse auf die ver-

schiedenste Art gestalten, und wird doch immer regelmässiges Taktmass vorfinden, z. B.

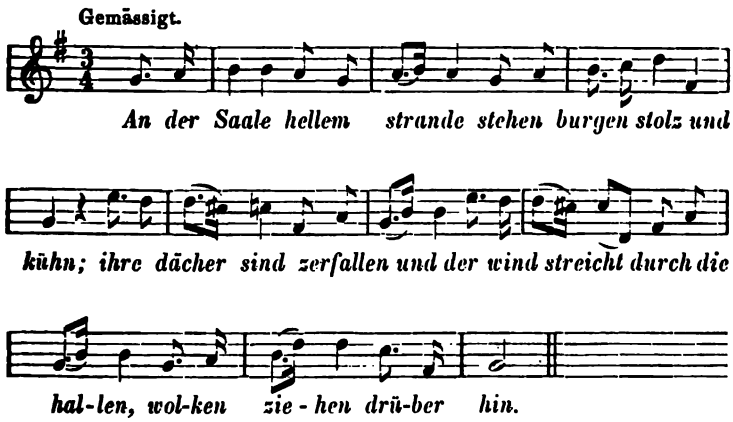
oder als

oder als



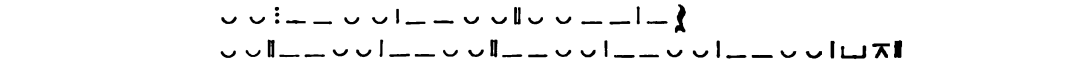
Doch dürfen die so hergestellten Reihen auch nicht einmal an sich als antike Rhythmen angesehen werden, noch viel weniger aber ist es gestattet, derartige Verse gegen die Natur der griechischen Texte herzustellen.

3. Aber gesetzt, es stimmen einmal moderne Weisen in Einfachheit und Strenge des Taktbaues mit den antiken, wofür ja immerhin auch Belege genug aufzufinden sind: haben sie dann auch dasjenige Ethos, welches ihren Taktformen entspricht? Nehmen wir Fr. Kuglers hübsches Lied *„Rudelsburg“* mit der Melodie von Fesca:



Bedenken wir, dass die auf dieselben Silben fallenden verbundenen Noten, und , metrisch natürlich nur einfach gleich durch _ bezeichnet werden können (denn auch die Griechen konnten ja auf lange Silben mehr wie einen Ton legen, ohne dass dieses für uns in den meisten Fällen erkennbar ist und ohne dass der Rhythmus dadurch ein anderer wird); und beachten wir ferner, dass

gerade die vorliegende Melodie kaum bemerkbar afficirt wird, wenn wir an den 4 Stellen, wo ♪. 𝅘𝅥𝅯 unverbunden steht, dafür ♪ ♪ setzen: dann erhalten wir scheinbar ganz reine Joniker:



Aber sind das auch wirklich antike Joniker? Nichts weniger als das! Man vergleiche nur die melancholische Melodie, die auch durch rascheres Tempo keinen wesentlich verschiedenen Charakter erhält, mit jenen feurigen Jonikern der Alten! Man denke an Aeschylus; man sehe sich vorzüglich jene Lieder voll bakchischen Uebermuthes in den Bakchen des Euripides an, und man wird erkennen, dass man aus blossen Schablonen wenig lernen kann. Erst die kraftvollen Icten, welche leicht erweisbar jene antiken Takte haben (wären die Icten schwach, so würden Formen wie ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ und – ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ ganz gewöhnlich sein), und dann natürlich der Gang der Melodien machen den Charakter aus. Wir kennen den letzteren nicht? Ei wohl, wir sehen, wie beschaffen der Inhalt der jonisch rhythmisirten Texte ausnahmlos ist, und das ist uns die sicherste Leitung. Denn warum doch kommt auch nicht ein einziges süllmelancholisches in jonischen Takten componirtes Lied bei den Griechen vor? Würde ein ähnliches Lied wie das unsere irgendwo vorkommen — so sicher sind unsere Kriterien —, wir würden es unbedenklich für untergeschoben erachten müssen!

Und immer wieder auch von den Texten abgesehen: wo uns deutsche Melodien nur rhythmisch gegeben werden, da können wir auf ihr Ethos so gut wie gar keine Schlüsse machen. Oder sollte etwa in Notenreihen wie ♩ 𝅘𝅥𝅯 ♩. ♩ 𝅘𝅥𝅯 ♩. u. s. w. nothwendig grössere Beweglichkeit und Unruhe zum Ausdrucke kommen, wie in jenen: ♩ 𝅘𝅥𝅯 ♩ 𝅘𝅥𝅯 ♩ 𝅘𝅥𝅯 ♩ 𝅘𝅥𝅯 u. s. w.? Keineswegs: sondern dieselben Taktformen können je nach dem Gange der Melodien und nach den willkürlich gesetzten Icten jede mögliche Empfindung bezeichnen.

Ist also nicht griechische Rhythmik und moderne Rhythmik etwas durchaus verschiedenes? Der griechische Rhythmus ist mehr wie halb schon Melodie: so innig ist das Ethos mit den Taktformen verschmolzen, und der Inhalt der zugehörigen Dichtungen bestätigt dieses ausnahmlos. Der moderne Rhythmus hat kaum etwas mit

dem Inhalte der Texte zu thun und gestattet desshalb auch fast gar keine Schlüsse auf den Charakter der zugehörigen Melodien. Folglich darf man nun und nimmermehr aus den modernen Verhältnissen ohne weiteres die antiken erschliessen wollen; ja selbst wo man moderne Weisen zum Vergleiche anzieht, um das Verständniss wirklich oder analoger antiker Weisen anschaulich zu machen: da sollten erst diejenigen es wagen, die aus dem Antiken das Antike erschlossen haben und daher im Stande sind, über die äussere Schablone hinwegzukommen.

Dieser Begriff der alten Composition war zuerst in ein etwas helleres Licht zu stellen. Jetzt können wir hoffentlich die alten Metra von einem höheren Standpunkte aus betrachten, und es werden die folgenden Darstellungen nicht ins Wasser fallen.

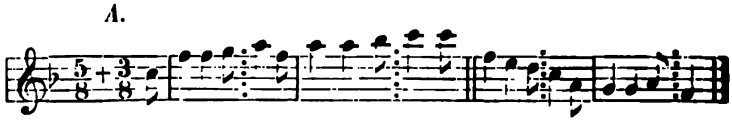
4. Unter allen antiken Rhythmen sind die Dochmien die scheinbar verwickeltsten und unserem Gefühle am meisten widersprechendsten. Daher hat man denn, statt sich einfach an die Thatsachen zu halten und zu versuchen, diesen einen Sinn abzugewinnen, die aller-verschiedensten Interpretationen versucht, und so hat z. B. R. Westphal, der im Erfinden neuer Systeme und im Zertrümmern ebenderselben eine ausserordentliche Unermüdlichkeit entwickelt hat, herausgefunden, dass ein Dochmius nichts als eine Art bakchiischer Dipodie sei. Ich habe darüber Comp. S. 69 gesprochen. In dem dort angeführten Beispiele, und so in anderen ähnlich, kümmert es ihn nicht im geringsten, wenn seine Theorie es nöthig macht, dass man z. B. in ἀνόστον hinter der zweiten Silbe eine zweizeitige Pause einsetzen muss, um derjenigen Wissenschaftlichkeit, welche so eben das Licht der Welt erblickt hat, gerecht zu werden: ἀνό- Pause von dem Werthe zweier Silben -στον. Und eine solche Methode, nach der es gelingt, so frei man will mit den alten Dichtungen zu schalten, findet natürlich ihre möglichst gedankenlosen Bewunderer, die in einem Gebiete so erwünschter Willkür gerne ihre Kräfte üben, wie der Knabe, der Disteln köpft und Mohnköpfe abschlägt; ich brauche nur an W. Brambach zu erinnern, der sogar der Jugend eine gesunde Kost in solchen Producten zu geben glaubt.

Für uns, die wir die Dochmien so nehmen, wie wir sie finden und die effectvollen Weisen uns angesehen haben, die in ihnen componirt sind, bleibt nur noch nach, zu zeigen, dass Melodien,

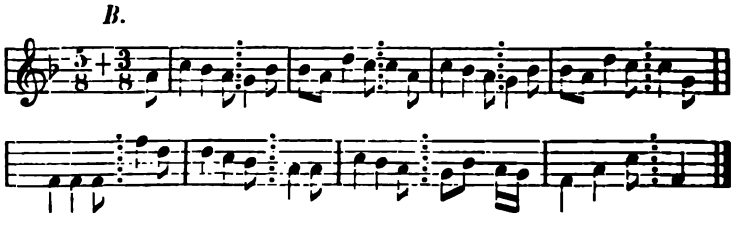
welche wirklich Melodien sind, echt dochmisch verlaufen können. Ob sie einen Tonsatz haben, der dem Ethos der zugehörigen Gedichte entspricht, dies hängt natürlich von dem Geschicke des Componisten ab; wir sahen in voriger Nummer, dass das moderne Gefühl keineswegs mit der bestimmten Form der Takte auch ein bestimmtes Ethos verbinde, wie die Alten, deren Weisen aus einer metrisch strengeren Sprache erwuchsen, es thaten. Um aber einen rhythmischen Lauf als echt musikalisch begreifen zu können, darf man gar keine kunstvolle Composition desselben vergleichen, damit nicht die harmonischen Verhältnisse auf uns mächtiger wirken, als der schlichte Rhythmus. So trage ich denn kein Bedenken, eine beliebige Tonreihe, wie sie mir gerade einfällt, in dochmische Rhythmen zu setzen, um dem Leser die Componirbarkeit der Dochmien zu zeigen; dann füge ich eine zweite Variation hinzu, um zu zeigen, wie ein verschiedener Takt dennoch einen verwandten Rhythmus haben könne, der Anklänge, und zwar sehr deutliche und bewusste, an die vorhergehende Weise enthalte. Ich erinnere mich sehr deutlich, die zweite von mir gegebene Tonreihe in einem Liede, jedoch natürlich nicht dochmisch, gehört zu haben.

Var. I.

A.

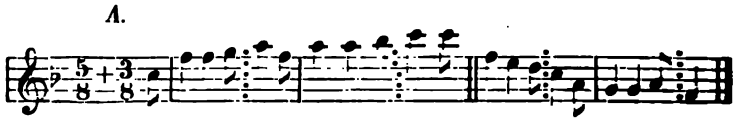


B.

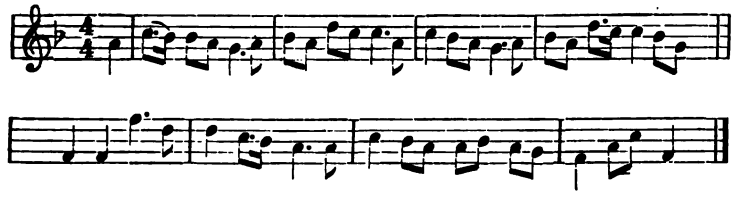


Var. II.

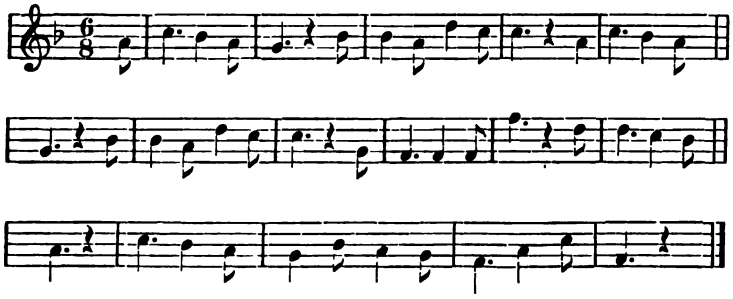
A.



B.

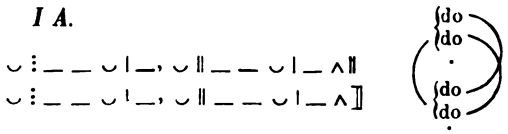


C.

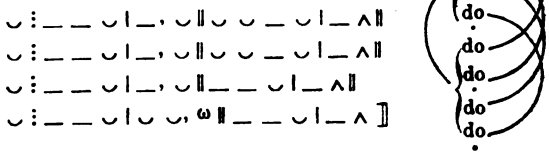


Hat man *Var. I* im Gedächtniss, und geht zu *Var. II* über, so wird man, bei *II B* anlangend, bald bemerken, dass diese Partie, trotz des scheinbar so verschiedenen Taktes, doch nur eine Nüancirung von *I B* sei; und als eine zweite Nüancirung davon erscheint dann *II C.* Vergegenwärtigen wir uns das Verhältniss jetzt in der metrischen Schrift, welche einerseits die Rhythmen abstracter, ohne Rücksicht auf die Tonhöhe, ausdrückt, andererseits uns zugleich an die sprachlichen, die eigentlich metrischen Verhältnisse, erinnert, wenigstens so lange, als wir an griechische Texte denken, die ja nicht willkürlich rhythmirt werden können.

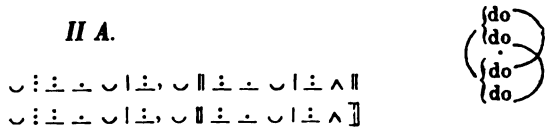
I A.



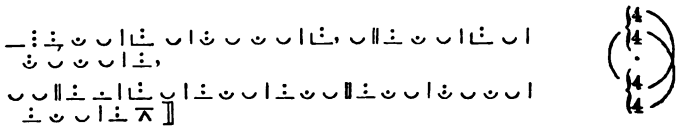
B.



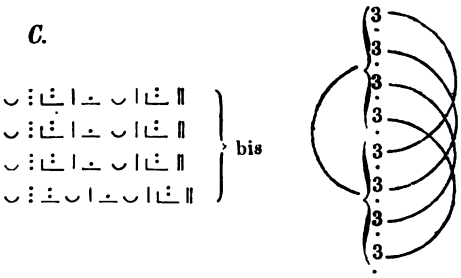
II A.



B.



C.



Die letzteren Tripodien könnten natürlich auch in griechischen Weisen durch Pausen zu Tetrapodien vervollständigt werden, da der Versschluss eben so gut eine Pause von bestimmter Dauer (eine emmetrische Pause), als eine solche von beliebiger Geltung zuliess. Doch werden wir später erkennen, dass diese Methode in chorischen Strophen nicht zulässig war. Bei den Griechen zählte (eine Ausnahme bildeten fast einzig die Marschweisen) nur der gesungene Text, nicht etwa die durch Instrumentalmusik ausgefüllten Lücken.

Fragen wir uns nun, wie es möglich wurde, in den obigen Beispielen eine und dieselbe Melodie in verschiedenen Taktarten vorzutragen, ohne dass dadurch ihr Charakter wesentlich verändert

wurde, so finden wir die Lösung des Räthsels in der gleichen Zahl und Stellung der Icten. So haben wir denn in *II B* dactylische oder dorische Weisen in dochmischem Gang; in *II C* choreïsche Weisen in dochmischem Gang. Oder mit anderer Ausdrucksweise, die Choreen in *II C* haben „dochmische Anklänge", sind „scheinbare Dochmien" — Terminologien, über welche § 13 vollkommen Aufschluss gibt.

5. Alle rhythmischen Reihen, welche Anklänge an andere Rhythmen, die in Zeitmass und Proportionalität der Takte verschieden sind, haben, nennen wir von jetzt an **Uebergangsthemata.**

Es ist offenbar, dass mit Sätzen von dieser Natur der Composition der grösseren Ganzen ein ganz wesentlicher Dienst geleistet wird. Gesetzt, ein Componist erhält die Aufgabe, eine Oper von echt dramatischer Disposition zu schaffen. Versteht er in griechischem Geiste zu componiren, so wird er die verschiedenen Situationen und Gefühle genau durch die Rhythmen darstellen müssen; nirgends darf eine Discrepanz zwischen dem Inhalte des Textes und seiner musikalischen oder poetischen Form vorkommen. Welche Contraste werden daher, oft in demselben Gesange, hinsichtlich der Rhythmen, zu Tage treten müssen! Und doch sind wahrscheinlich, am wenigsten im selben Gesange, keine schnell hereinbrechenden Katastrophen; es dürfen also in diesem Falle keine unvermittelten rhythmischen Contraste auftreten, und wie die Handlung allmälig und ohne Sprünge entwickelt ist, oder wie der Gedankenlauf in regelmässigen Uebergängen erfolgt, so muss auch der Rhythmus gleichförmig zu einem bestimmten Ziele hin entwickelt werden. Dies nun geschieht unter vielen Umständen durch unsere Uebergangsthemata.

Ich will das Verhältniss an einem einzelnen Beispiele zunächst klar zu machen versuchen.

Euripides beginnt den zweiten Chorgesang in den Bakchen mit einem Strophenpaar im reinsten jonischen Masse, selbst ohne Anaklase; aber man merkt es schon dem Schlussverse an, dass er in den weniger erregten logaödischen oder etwa choreïschen Gang überzuleiten wünscht. Die Entwicklung ist eine ganz allmälige und kunstgerechte. Der dritte Vers vom Ende ist fast tumultuös zu nennen durch seine wiederholten Dehnungen; der folgende verläuft

bereits in den gewöhnlichen jonischen Takten ohne stärkere Anspannung; der letzte fährt so fort, aber er hat am Schlusse nicht nur jene Anaklasis, die eine deutliche Verwandtschaft zum $^3/_8$-Takte ausdrückt, sondern er endet sogar, ganz gegen den gewöhnlichen Gebrauch, mit vollem Takte.

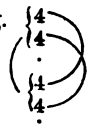
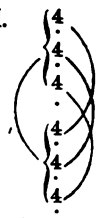
Jetzt wird das nächste Strophenpaar durch Logaöden mit jonischem Anklange eröffnet, und diese leiten so fast unmerkbar in solche von den gewöhnlicheren Formen über. Die Entwicklung ist hier sonnenklar, so dass jedem, der nicht gänzlich des Verständnisses entbehrt, die Augen aufgehen müssen. Doch herrscht dieselbe Klarheit überall. Ich werde das Verhältniss hoffentlich vollständig offensichtlich machen, indem ich die Schlussperiode von Gstr. α und die beiden Anfangsperioden von Str. β hersetze.

.. Τὰ βροτῶν οὐρανίδαι. τὸ σοφὸν δ' οὐ σοφία τό τε μὴ
θνητὰ φρονεῖν.
βραχὺς αἰών· ἐπὶ τούτῳ δέ τις ἂν μεγάλα διώκων
τὰ παρόντ' οὐχὶ φέροι· μαινομένων δ' οἶδε τρόποι καὶ κακο-
βούλων παρ' ἔμοιγε φωτῶν.
Ἱκοίμαν ποτὶ Κύπρον νᾶσον τᾶς Ἀφροδίτας
ἐν ᾇ θελξίφρονες νέμονται θνατοῖσιν Ἔρωτες,
Πάρον θ' ἂν ἑκατόστομοι
βαρβάρου ποταμοῦ ῥοαὶ
καρπίζουσιν ἄνομβρον.
ὅπου καλλιστευομένα
Πιερία μούσειος ἕδρα,
σεμνὰ κλιτὺς Ὀλύμπου, ...

α IV. ⏑ ⏑ ⁝ — — ⏑ ⏑ | ⊔, ⏑ ⏑ ‖ — — ⏑ ⏑ | ⊔, ⏑ ⏑ ‖ — — ⏑ ⏑ |
⊔ ⊼ ‖
⏑ ⏑ ⁝ — — ⏑ ⏑ | — —, ⏑ ⏑ ‖ — ⏑⏑ ⏑ ⏑ | — — ⊼ ‖
⏑ ⏑ ⁝ — — ⏑ ⏑ | — — ⏑ ⏑ ‖ — — ⏑ ⏑ | — —. ⏑ ⏑ ‖
— — ⏑ ⏑ | — ⏑ — ⏑]]

β I. ⏑ ⁝ ⊔ | ⏑ ⏑ | ⊔ | ⊔, ‖ — > | ⏑ ⏑ | ⊔ | — ∧ ‖
⏑ ⁝ ⊔ | ⏑ ⏑ | — ⏑ | ⊔ ‖ — > | ⏑ ⏑ | ⊔ | — ∧]]

II. ⏑ ⁝ ⊔ | ⏑ ⏑ | — ⏑ | — ∧ ‖
— ⏑ | ⏑ ⏑ | — ⏑ | — ∧ ‖
— > | ⏑ ⏑ | ⊔ | — ∧ ‖
≷ ⁝ ⊔ | — ⏑ | ⏑ ⏑ | — ∧ ‖
⏑ ⏑ ⏑ | — > | ⏑ ⏑ | — ∧ ‖
— > | ⏑ ⏑ | ⊔ | — ∧]]

α IV. jon. β I. log.  II. 

Erläuterungen sind unnöthig für jeden, der den vorigen wie diesen Paragraphen mehr wie flüchtig angesehen hat. Auch braucht wohl kaum der Sinn der musikalischen Responsionsbogen für einen einsichtsvollen Leser mehr gedeutet zu werden; man vergleiche nur β II, wo die Verse, welche derselbe Bogen trifft, auch fast ganz gleich verlaufen, so dass eine repetirte Melodie vorliegt. Doch will ich noch aufmerksam machen auf den ganz allmäligen, präcisen Uebergang:

1) ⏑ ⁝ ⊔ | ⏑ ⏑ | ⊔ | ⊔ ‖, liesse sich fast noch als jonische Dipodie schreiben, ⏑ ⁝ — — ⏑ ⏑ | — — ⊼ ‖, wobei nur eine Kürze im Auftakt mangelt.

2) ⏑ ⁝ ⊔ | ⏑ ⏑ | — ⏑ | — ∧ ‖, einen Schritt entfernter, durch den vorletzten Takt, doch würde man auch hier noch zur Noth notiren können ⏑ ⁝ — — ⏑ ⏑ | — ⏑ — ∧ ‖

3) ⏑ ⁝ ⊔ | — ⏑ | ⏑ ⏑ | — ∧ ‖, ist von der zweiten Form nur eine geringe Abweichung und fügt sich trotzdem auf keine Weise mehr in ein jonisches Schema.

Man beachte wohl, dass dieses gerade die Reihenfolge der jonisch anklingenden Sätze ist, um möglichst an einem concreten Beispiele zu lernen, da uns ein Eingehen auf alle Belege nicht gestattet ist.

Ich will bei dieser Gelegenheit jedoch zeigen, wie von allen Seiten neue Belege für meine Theorien kommen, je mehr man in das Wesen der Compositionen eindringt, je vielseitiger die Anschauung wird, je mehr Einzelheiten berücksichtigt werden. Ich habe nämlich Comp. § 6 auf die Schwierigkeit hingewiesen, den Anfang logaödischer Verse mit ⏑ — sicher rhythmisch zu determiniren; jedoch entschied ich mich auf Grund der dort aufgezählten Kriterien für die fast durchgängige Notirung als ⏑ ⁝ ⊔ |, nicht als ⏑ — |. Und wird jene Notirung nun nicht aufs neue ganz unvermuthet

durch die Theorie von den Uebergangsthemen bestätigt? Oder ist es etwa keine Bestätigung, wenn das aus ganz anderen Erscheinungen Erschlossene nun vollständige Klarheit in der musikalischen Entwicklung einer herrlichen Composition gibt? Soll eine Theorie nicht hauptsächlich an ihren Früchten erkannt werden?

6. Das Wesen der Uebergangsthemata stand mir längst fest, als ich die Compositionslehre schrieb; dies zeigen manche Andeutungen daselbst, z. B. S. 500, wo ich von der raschen Hexapodie, $\_\ \omega\ |\ \_\ \omega\ |\ \_\ \omega\ |\ \_\ \omega\ |\ \llcorner\_\ |\ \_\ \wedge\ \|$, aussage, dass sie auf die Dactylen in einer früheren Partie „zurückdeuten." Denn es sollte doch wohl evident sein, dass unter übrigens reinen Choreen ein Satz wie dieser starke dactylische Anklänge enthält. Wer in Nr. 4 gut zugesehen hat, der wird ohne weiteres verstehen, wie eine Melodie in $^2/_4$-Takt durch Beschleunigung der beiden Kürzen in den $^3/_8$-Takt übergeht, ohne stark den Charakter zu ändern. Es wird also aus

$$\_\ \cup\ \cup\ |\ \_\ \cup\ \cup\ |\ \_\ \cup\ \cup\ |\ \_\ \cup\ \cup\ \|\ \_\ \omega\ |\ \_\ \omega\ |\ \_\ \omega\ |\ \_\ \omega\ |\ \llcorner\_\ |\ \_\ \wedge\ \|,$$

unter Hinzufügung eines gut abrundenden Schlusses. Denn das Uebergangsthema braucht ja keineswegs zwischen den beiden Extremen zu stehen, sondern eben so gut werden die verwandten Rhythmen weiterhin folgen, als eine Rückdeutung oder Erinnerung an die alte Weise, und zwar so, dass sie durch beschleunigtes respective retardirtes Taktmass dennoch vollständig in den neuen Gang sich fügt und ihn auch an und für sich als vollkommen abgerundetes Ganze erscheinen lässt. Es gibt kaum eine grössere moderne Composition, in welcher solche Rückdeutungen, sei es nun, dass dabei das Taktmass verändert ist oder nicht, nicht eine grosse Rolle spielten; in die antiken Weisen waren sie natürlich nicht von aussen hineinzutragen, sondern sie waren aus ihnen selbst zu erschliessen. In dieser Weise kann natürlich eine Melodie auch vorbereitet werden.

Gerade die Choreen mit dactylischem Anklange haben sehr häufig die eben besprochene Geltung. Ich will ein einziges Beispiel anziehen. Der erste Gesang in der Elektra des Sophokles, ein Wechselgesang von überraschender Schönheit, wogt zwischen der raschen dactylischen Tetrapodie, $\_\ \cup\ \cup\ |\ \_\ \cup\ \cup\ |\ \_\ \cup\ \cup\ |\ \_\ \cup\ \cup\ \|$, die sich als Hauptthema unter anderem durch ihre der Hauptsache nach ganz constante Form verräth und nur einmal durch steigende

Tetrapodien secundirt wird, und einer Mannigfaltigkeit von choreïschen Sätzen hin und her. Wo die letzteren in constanteren Formen als Hexapodien und namentlich Tetrapodien auftreten, da treten plötzlich (Str. β und γ) zwischen Sätzen, die nicht die geringsten logaödischen Anklänge besitzen, rasche Reihen auf, besonders — ω | — ω | — ω | — ω ||, die aber in dem schönsten eurhythmischen Connexe mit jenen Choreen stehen. Man erkennt folglich sogleich hierin Uebergangsthemata. Und sie dienen gerade so zu Contrasten, wie bei Aeschylus; hier kommen neben ihnen Sätze vor, die unmöglich als Dactylen gedeutet werden könnten, wie > ⁝ ⏑ ⏑ ⏑ | ⌞ | ⌞ | — ∧ ||, ≳ ⁝ ⏑ ⏑ ⏑ | ⏑ ⏑ ⏑ | — ⏑ | — ∧ || u. s. w. Die Composition des Sophokles ist eine Einheit, denn sonst wäre sie keine Composition; ist ein Widerspruch gegen unsere Auffassung, die, wie wir wissen, nicht zur Erklärung dieser einen Stelle aufgestellt ist, sondern sich auf sehr zahlreiche andere Beispiele stützt und übrigens aus den verschiedensten anderen Seiten der Theorie (der Eurhythmie, dem Ethos der Textstellen u. s. w.) als unmittelbare Consequenz hervorgegangen ist: ist ein Widerspruch hiergegen auch nur denkbar?

7. Freilich, auch hier finden wir wieder, dass eine Erscheinung, die den Forschern hätte eine helle Leuchte sein sollen, für sie ein wahres Irrlicht wurde (vgl. Mon. § 12, 3). War hier — ⏑ ⏑ (sprich: lang, kurz, kurz) und da — ⏑ ⏑, so musste so gut hier wie da ein Dactylus vorliegen. Dass in den Uebergangsthemen aber auch zahlreiche äussere Kriterien eines veränderten Taktes vorlagen (§ 13), das kümmerte diese Silbentheoretiker natürlich nicht im geringsten. Man konnte dieselben Worte machen, dieselben Namen geben, dieselben Haken und Striche hinzeichnen, und das genügte,

Belege für die übrigen Uebergangsthemata und ihren Sinn in den einzelnen Stellen brauche ich nicht mehr zusammenzustellen (ich habe sie sämmtlich verzeichnet vor mir); ich will nur über zwei derselben noch ein par Andeutungen geben.

Päonen, — ⏑ ⏑ ⏑ |, schon durch die Form — ⏑ — | den springenden Choreen angenähert, gehen dann vermöge des Themas — ⏑ | ⌞ | — ⏑ | — ∧ || in gewöhnliche pochende Choreen, — ⏑ | — ≳ | — ⏑ | — ≳ || über, Lys. VII. — Schon gewöhnliche katalektische Reihen bilden eine Art Ueberleitung, wie — ⏑ | — ≳ | — ⏑ | ⌞ || — ⏑ | — ≳ | — ⏑ | — ∧ ||, Pax VIII, wo dieser Vers eine Art

Zurückdeutung ist, nachdem mit schärferem Gegensatze unmittelbar hinter den Päonen — ⏑ | — > | — ⏑ | —· >· ‖ — ≳ | — ⏑ | — ⏑ | — ⏑ ‖ gefolgt ist.

Anklänge an die Dochmien bei den Choreen können natürlich eben so gut im zweiten, als im ersten Theile eines Satzes stattfinden. So finden wir bei Eur. El. IV:

⏑ ⁝ ⊔̇ | —⏑ ⏑ | ⊥̇ ⏑ | — ∧ ‖ und ⏑ ⁝ — ⏑ | ⊔̇ | ⊥̇ ⏑ | ⊥̇ ∧ ‖;

ich habe die „anklingenden" Stellen durch Icten bezeichnet.

Dass verwandte Rhythmen nicht nothwendig Uebergangsthemata bilden, daran braucht wohl kaum erinnert zu werden. Und so finden wir denn in der That, wie ein Beispiel am Schlusse von § 13 zeigte, von den Metrikern sehr häufig in einer und derselben Strophe alle möglichen Taktarten (d. h. natürlich nichts anderes, als Silbencombinationen), verzeichnet.

8. Unter Nr. 5 lernten wir bereits ein Beispiel kennen, welches zeigt, dass nicht nur $^3/_8$-Takte Anklänge an die grösseren Taktarten haben können, sondern auch die letzteren den ersteren assimilirbar sind. Betrachten wir zuerst die so seltenen **kyklischen Päonen** (Comp. § 8, 2). Die Form — ⏑ —⏑ | finden wir Eq. IV in dem Verse

ἐργασάμεν', εἴθ' ἐπέλθοις ἅπαντά μοι σαφῶς.

— ⏑ ⏑ ⏑ | — ⏑ — ‖ — ⏑ —⏑ | — ⏑ — ‖

Dass dieser Vers wie der vorhergehende echt päonisch sei, das zeigt unwiderleglich die Taktform — ⏑ ⏑ ⏑ |, welche in jenem herrscht und auch hier einmal auftritt. So würden wir, äusserlichen Kennzeichen folgend, schon ohne weitere Kenntniss der kleinen Composition urtheilen können. Betrachten wir jetzt aber die ganze Strophe!

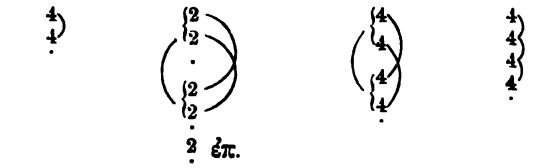
Νῦν ἄρ' ἄξιόν γε πᾶσίν ἐστιν ἐπολολύξαι.
Ὦ καλὰ λέγων, πολὺ δ' ἀμείνον' ἔτι τῶν λόγων
ἐργασάμεν', εἴθ' ἐπέλθοις ἅπαντά μοι σαφῶς·
ὡς ἐγώ μοι δοκῶ
Κἂν μακρὰν ὁδὸν διελθεῖν ὥστ' ἀκοῦσαι. πρὸς τάδ',
ὦ βέλτιστε, θαρρήσας λέγ', ὡς ἅπαντες ἡδόμεσθά σοι.

1. — ⏑ | — ⏑ | — ⏑ | — ⏑ ‖ — ⏑ | ⏑⏑ ⏑ | ⊔ | — ∧ ‖

II. ⏑ ⏑ ⏑ | ⏑ ⏑ ⏑ ‖ ⏑ ⏑ ⏑ | ⏑ ⏑ ‖
⏑ ⏑ ⏑ | ⏑ ⏑ ‖ ⏑ ⏑ | ⏑ ⏑ ‖
⏑ ⏑ | ⏑ ⏑]]

III. ⏑ | ⏑ | ⏑ | ⏑ | ⏑ ‖ ⏑ | ⏑ | ⏑ | ⏑ ‖
⏑ | ⏑ | ⏑ | ⏑ | ⏑]]

I. chor. II. päon. III. oder



Die päonische Dipodie entspricht den Icten nach der choreïschen Tetrapodie:

⏑ ⏑ | ⏑ ⏑ ‖ oder ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ | ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ ‖ parallel
⏑ ⏑ | ⏑ ⏑ | ⏑ ⏑ | ⏑ ⏑ ‖.

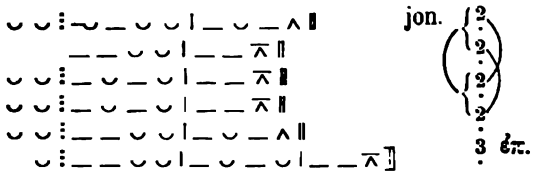
und aus diesem Grunde kann man die springende chor. Tetrapodie als Uebergangsthema auch so leicht ermitteln. Wir werden also den Zusammenhang zwischen den beiden rhythmischen Reihen leicht begreifen. Der erste Vers, ein choreïscher, ist sehr scharf abgeschlossen durch eine fallende Tetrapodie, so dass die folgende päonische Periode mit einem gewissen Eclat hereinbricht; dass ein solcher Eclat beabsichtigt werde, das zeigt ja auch der Gedankensprung im Texte, der in der Gegenstrophe fast eben so stark ist. Umgekehrt aber zeigt uns derselbe Text, dass die dritte Periode nicht scharf abgesetzt sein solle gegen die zweite, da hier sogar alle Interpunction fehlt; in der Gstr. ist eine solche zwar vorhanden, doch ist der logische Zusammenhang auch dort ein enger. Genau eben so sind aber die Rhythmen entwickelt, denn von Per. II zu Per. III findet ein so allmäliger Uebergang statt, wie er nur denkbar ist. Zuerst nämlich herrscht die päonische Taktform ⏑ ⏑ ⏑ |, die den Choreen am allerwenigsten verwandt ist. Der zweite päonische Vers beginnt aber bereits stark zu den Choreen hinüber zu schwanken durch die Taktform ⏑ ⏑ |, namentlich aber durch ⏑ ⏑ ⏑ |, wodurch zugleich unverkennbar angedeutet ist, dass die Choreen pochend und im wesentlichen voll auslautend sein sollen; und in der That finden wir erst den Schlusssatz katalektisch.

Die antike Metrik wird also durchaus auf eine genaue Analyse der ganzen Compositionen fortdauernd einzugehen haben, und hiebei wird sich stets die Stichhaltigkeit und der wahre Sinn ihrer Lehrsätze zeigen.

9. Den Logaöden erscheinen die Päonen verwandter durch die zweite kyklische Form, ⏑ ∪ – |, wie man ohne weitere Auseinandersetzung von selbst einsehen wird. Daher finden wir gerade diese Form in einem Pindarischen Siegesliede, Pyth. V Str. 5, das von den Päonen direkt in logaödischen Rhythmus übergeht. Dagegen kommt die obige Form – ∪ ⏑ | in einem Gesange, Ol. II, zweimal vor, der ganz päonisch bleibt und nur durch einen choreïschen Schlussvers beruhigend abgeschlossen ist.

Ist nun diese merkwürdige Conformanz in der Entwicklung der Rhythmen immer wieder nur Zufall? Ich denke, dass auch hier mit wenigen Worten genug gesagt ist, um meine Schemen zu den betreffenden Gesängen als richtig und aus den Erscheinungen und Thatsachen erwachsen nachzuweisen Dem Dichter ist die grösste Wohlthat erwiesen, indem er auch da, wo man nicht ein noch aus wusste, nun einsehen kann, wie sehr er von Spielereien und gedankenlosem Formalismus entfernt war, der grosse Dichtercomponist. — Doch sind auch so noch die Beweise für meine Constituirungen in den betreffenden Gedichten nicht abgeschlossen; wir werden in § 21 sehen, dass wir selbst von den gegenwärtigen Theorien absehen können, um durch ganz neue und ebenso schlagende Gründe gerade die scheinbar bedenklichsten Constituirungen in jenen Schemen als vollkommen gerechtfertigt nachzuweisen.

10. Auch den wahren Werth des sogenannten kyklischen Jonicus (Comp. § 8, 3) können wir nun erkennen. — Wir finden Ag. III, α nach einer choreïschen Periode, die mit etwas lebhafteren Logaöden schliesst, um auf den lebendigeren Rhythmus vorzubereiten, eine längere Periode, die man leicht geneigt sein könnte, als Logaöden von jonischem Gange zu betrachten, zumal auch einmal ein einsilbiger Auftakt vorkommt; ja der erste Vers hat wirklich fast ganz logaödisches Gepräge. Dennoch habe ich Eurh. S. 169 die Partie als Joniker bezeichnet:



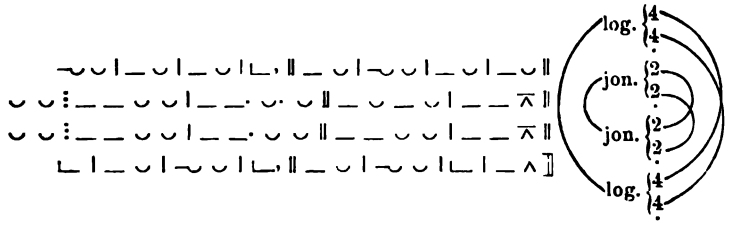
Sehen wir nun ganz ab von der Geltung der Joniker in der ganzen Tragödie, so lässt sich schon aus einer Betrachtung der kleineren Partien die Richtigkeit jener Notirung erkennen. Zuerst ist der Bau jener Strophe in alter, oft besprochener Weise ganz vorzüglich schön gegliedert:

Per. I: ruhigstes Mass.

Per. II: Mass bedeutender Aufregung.

Per. III: (Logaöden), ein zwar ziemlich lebendiger, aber im Verhältniss zum vorhergehenden wieder ruhigerer Takt, der an jenen der ersten Periode wieder anknüpft.

Dies ist genau die § 12, 4 erwähnte Construction *a. c. b.*, die auch ohne Taktwechsel in dem Skolion auf Aristogeiton und Harmodios und vielen chorischen Strophen vorkommt (vgl. Comp. S. 392, besonders aber § 36, 7. VI). Sodann aber lässt sich nur dann die Composition des ganzen Gesanges begreifen, wenn man den jonischen Rhythmus der erwähnten Periode anerkennt. Denn in Str. γ treten zwei jonische Verse von der reinsten Form auf, und zwar so schön als die contrastirenden Mittelglieder einer Periode placirt, dass aller Widerspruch verstummen muss:



Man muss freilich den Text in seiner strengen Form zu recitiren verstehen, um die schöne musikalische Construction fühlen und begreifen zu können. Wer sich, nachdem ihm der Zusammen-

hang der Strophen α und γ ins Gedächtniss gerufen ist, noch viel über die Composition des ganzen Gesanges besinnen kann, dem helfen freilich weitere Auseinandersetzungen auch nicht, und besser gestehe er sich ein, dass er, da ihm das Leichteste und Evidenteste dunkel bleibt, dem fruchtlosen Versuche, poetische Formen zu verstehen, von vornherein entsagen muss.

Durch zwei verschiedene Verse, ⏑ ⁝ ⊔ — ⏑ | — — ⊼ ‖ und —⏑ — ⏑ ⏑ | — — ⏑ ⏑ | — — ⊼ ‖, scheint der schöne Chorgesang Ran. II zu verrathen, dass er eher in logaödischem, als in jonischem Masse componirt sei. Doch sehe man sich denselben nur ganz an, und man wird sogleich die Unzulänglichkeit dieser Ansicht erkennen. Denn, um mich eines Vergleiches zu bedienen: der antike Künstler hat uns doch sicher keine beliebig durch einander geworfene Anhäufung von Bausteinen, Ziegeln, Balken und Mörtel geben wollen, sondern sicher ein in sich einiges und abgeschlossenes Gebäude. Wer dieses nicht zu erkennen vermag, der darf überhaupt über die grossen geistigen Monumente der Vorzeit nicht sprechen. Wir aber sind wahrlich nicht von der Theorie der grossen Ganzen ausgegangen, sondern haben das Material bis in die kleinsten Einzelheiten betrachtet, indem wir gleichsam jeden Meisselstich verfolgten und zeigten, wozu er diente. Schliesslich aber fanden wir das Material nicht einmal in Fragmenten, etwa in den dürftigen Gebäuden, welche vandalische Zerstörer (Heliodor und Consorten) nach eigenem Bedürfniss aus den Ziegeln errichteten, die sie aus den alten Prachtbauten loslösten: sondern eben jene Prachtbauten standen noch unversehrt da; wir nur durften es jenen Kleften nicht gleichmachen, sondern mussten stehen lassen, was die Zeit noch unversehrt gelassen hatte.

---

§ 15. Begrenzung der rhythmischen Sätze.

1. In Uebereinstimmung mit den bisherigen Theorien, von den alten Metrikern an, haben auch wir in den griechischen Compositionen fünf verschiedene Ausdehnungen der rhythmischen Sätze

angenommen, indem wir die Zusammenfassung von 2, 3, 4, 5 oder 6 Takten zu einer Einheit gestattet erachteten und somit das Vorhandensein von Dipodien, Tripodien, Tetrapodien, Pentapodien und Hexapodien constatirten. Die rhythmisch Begründung dieser verschiedenen Grössen aus dem grossen Ganzen der Compositionen sowohl wie aus den einfachen Principien der Kunst, die wir anderswo gegeben haben, steht jetzt nicht weiter in Frage; auch ist dieses nicht die Stelle, wo die einzelnen beweisgebenden sprachlichen Data der Texte anzuführen sind: vielmehr wollen wir hier nur allgemein den Werth der bestimmten Zerlegungen prüfen und die Berechtigung zu verschiedenen Theilungen je nach den obwaltenden Umständen allgemein erkennen. Das Uebrige überlassen wir den später folgenden Paragraphen.

2. Nichts ist leichter, als in den gewöhnlichen modernen Weisen die Grenzen der musikalischen Sätze anzugeben. Je 4 Takte bilden einen Satz, je 2 Sätze entweder eine Periode, $\overset{\frown}{4.\ 4}$ oder die Vordergruppe oder Hintergruppe einer solchen, $\overset{\frown}{4.\ 4.}\ \overset{\frown}{4.\ 4.}$ Aber ganz anders steht es in der antiken Musik: diese hat wirklich jene Mannigfaltigkeit in der Ausdehnung der Sätze, welche auch wir — um die bekannteste Art der Musik zu nennen — im Kirchenliede vollauf bewahrt haben. Es ist desshalb geradezu lächerlich, die Einförmigkeit unserer gewöhnlichen Lieder, Tänze und Märsche auf die gesammte antike Musik übertragen zu wollen, da es uns so leicht gemacht ist, durch Vergleichung einiger schönen Kirchenmelodien den Werth jener mannigfachen Sätze erkennen und würdigen zu können.

Aber angenommen, dass die Grenzen der Verse immer fest stehen, so wird doch die Zerlegung derselben in Sätze nicht von vornherein gegeben sein. In vielen Versen leiten uns Kriterien, die uns höchst selten im Stiche lassen. Da sind zuerst die Cäsuren. Diese zeigen uns, dass der Hexameter unzweifelhaft in zwei Tripodien zerfalle (vgl. § 17); und wiederum erkennen wir durch sie auch die Gliederungen der gewöhnlichsten lyrischen Verse (ib.), obgleich hier ein Horatius, der wohl für den musikalischen Vortrag componiren mochte, dem aber die Verse nicht aus einer bestimmten ihm vorschwebenden Melodie entstanden, nach strengeren Normen

arbeitete, während die griechischen Lyriker strenger auf die Erfordernisse der Musik, als auf die der sprachlichen Darstellung sahen und daher öfter den Anfang eines Satzes in ein Wort hinein verlegten.

Andere Kennzeichen leiten bei den choreïschen Versen, so namentlich dem jambischen Trimeter und dem trochäischen Tetrameter. Die Gestattung der Irrationalität an bestimmten Stellen zeigt, dass je zwei $^3/_8$-Takte zu der grösseren Einheit eines $^6/_8$-Taktes zusammengefasst werden: diese Gliederung ist nämlich so deutlich und scharf, dass die Arsen die irrationale Kürze zulassen, wie wenn mit denselben ein ganzer Vers, mindestens ein Satz begönne. Denken wir jetzt vorzugsweise an den Trimeter, da das über ihn zu sagende auch auf die verwandten Verse Anwendung hat. Es ist durchaus nicht unrichtig, ihn als aus sechs $^3/_8$-Takten bestehend aufzufassen; diese 6 Takte bilden also eine Einheit, den ganzen Vers. Aber je zwei dieser Takte bilden wieder eine Einheit, den $^6/_8$-Takt. Dieser ist in zwei gleiche Theile gegliedert ($^3/_8 + {}^3/_8$), die sich als Hebung und Senkung betrachten lassen, gleichwie der einzelne $^3/_8$-Takt wiederum Hebung und Senkung hat : ≳ ⁝ ⏑̇ ⏑ ⏑̇, ≳ | ⏑̇ ⏑ ⏑̇, ⏑ | u. s. w. völlig analog dem ⏑ ⁝ ⏑̇ ⏑ | ⏑̇ ⏑ | u. s. w. Wir wären demgemäss immer noch zu keiner Kolographie des Verses gelangt, sondern hätten nur den Wechsel stärker und schwächer intonirter $^3/_8$-Takte constatirt und durch die Schreibart das so erkannte genauer bezeichnet. Denn das genauere

≳ ⁝ ⏑̇ ⏑ ⏑̇ ≳ | ⏑̇ ⏑ ⏑̇ ≳ | ⏑̇ ⏑ ⏑̇ ∧ ‖

hat völlig denselben Werth als

≳ ⁝ ⏑̇ ⏑ | ⏑̇ ≳ | ⏑̇ ⏑ | ⏑̇ ≳ | ⏑̇ ⏑ | ⏑̇ ∧ ‖.

Stellen wir uns nun aber vor, dass die einzelnen $^6/_8$-Takte auch noch unter sich an Intonationsstärke verschieden seien und dass man etwa nach Westphal intonirte:

≳ ⁝ ⏑̇ ⏑ — ≳ | ⏑̇ ⏑ — ≳ | ⏑̇ ⏑ — ∧ ‖

Hier nun sollen der zweite und dritte Takt als eine Einheit gegenüber dem ersten Takte erscheinen und so erschiene denn wieder der ganze Trimeter als Einzeltakt mit voraufgehendem schwachen und folgendem starken Takttheile:

ἄρσις θέσις

≳ ⁝ — ⏑ — ≳ | — ⏑ — ≳ | — ⏑ — ∧ ‖

Eine solche Intonirung ist sehr entsprechend, aus verschiedenen Erscheinungen zu beweisen, wie wir später erkennen werden, und verhütet, dass der Vers nicht, kräftig und lebhaft anfangend, allmälig ermatte und somit eine einschläfernde Wirkung hervorrufe. Sollte aber wirklich, wie Westphal zu meinen scheint, nur jene Graduirung der Intonationsstärke die erwähnte Wirkung hervorrufen und dem Verse die melodische Einheit verleihen? Man klopfe sich die Takte mit einem Stocke auf dem Tische ab, und man wird zwar Takte, nimmermehr aber einen wirklichen Vers heraushören. Ich spreche nicht von dem rein musikalischen, dem gesungenen, vielleicht von Instrumenten begleiteten Verse: auch der bloss recitirte und declamirte Vers hat ausser den verschiedenen Intonationsstufen noch etwas anderes, wodurch er erst zum Verse wird, und das ist die Modulation. Diese braucht keinesweg einförmig zu sein, sie kann in den einander folgenden, metrisch gleichen Versen sehr wechseln, je nach dem Sinne und der Darstellungsform: aber fehlen kann sie nun und nimmer und ohne harmonischen Wohlklang kann sie eben so wenig sein. Das Volk geht von einfachen Verhältnissen aus, oder verbauert zu denselben (vgl. Comp. § 13); ohne diese Modulation haspelt aber auch nicht der roheste Baschkir seine Verse ab. Daher darf man auf solche schablonenhaften mathematischen Berechnungen von Intonationsstärken u. s. w., wogegen ich so häufig Gelegenheit hatte, mich auszusprechen, kein Gewicht legen. Man lasse alle diese Subtilitäten, mit denen man dem Ziele kaum um ein Haarbreit näher kommt, ruhen, und suche dafür das Lebendige, Wirkungsvolle und wirklich Werthvolle zu erkennen.

Denn ich will einmal die Consequenzen dieser trostlosen Westphalschen Berechnungen zeigen, und zwar die allernächsten und unmittelbarsten, die der Urheber von jenen *implicite* verstanden haben will. Westphal, in fortwährender ganz wunderbarer Sinnentäuschung begriffen, wo er mit seinen mathematischen Berechnungen an die Sache hinantritt, pflegt gleichsam in den Präludien seiner Theorien auf ganz plausible Thatsachen Rücksicht zu nehmen oder sich auf ihnen zu stützen. Nehmen wir den Jonicus, so ist es ganz evident (vgl. über all diese Sachen das erste Buch der Compositionslehre), dass nicht nur die erste Länge die stärkste Intonirung hat, sondern auch die zweite die folgenden beiden Kürzen

an Kraft übertrifft: ⏑ ⏑ – –, und schreiben wir ohne Absonderung des Auftaktes, so wird nichts in der Sache geändert: ⏑ ⏑ ⏑ ⏑.

θέσις ἄρσις

Westphal fasst nun zusammen: – – ⏑ ⏑. Jeder Theil der Thesis wird, jedoch in verschiedenem Grade, stärker intonirt, als jeder Theil der Arsis. Wir haben hier eigentlich 4 Intonationsstufen, von denen die schwächste nicht weiter bezeichnet ist; um allzu hohe Thürme von Punkten zu vermeiden, wollen wir dieses durch übergesetzte Ziffern klar machen, wobei die höchsten Ziffern für die grössten Intonationsstärken gesetzt werden sollen:

4 3 2 1
– – ⏑ ⏑

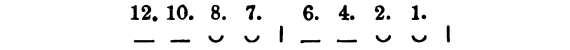
Wenn aber eine Länge aufgelöst wird, so müssen auch die Kürzen, nach demselben Autor, die Intonirung bewahren, freilich nicht mit gleicher Stärke. Demgemäss wäre der aufgelöste Jonikus, der factisch vorkommt, zu intoniren:

6 5 4 3 2 1
⏑ ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ ⏑

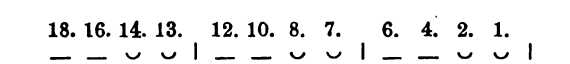
Dies ist Alles gut für diejenigen, die sich mit den Regeln, sobald sie nur in Druckerschwärze vorliegen, begnügen; und W. hat gerade in seinen sinnlosesten Berechnungen so manchen eifrigen Nachbeter gefunden, auf den die Worte Plato's passen: ἀλλ' εἴ πῃ εἰδώλου τινὸς ἐφάπτεται, δόξῃ, οὐκ ἐπιστήμῃ ἐφάπτεσθαι [φήσεις], καὶ τὸν νῦν βίον ὀνειροπολοῦντα καὶ ὑπνώττοντα, πρὶν ἐνθάδ' ἐξεγρέσθαι, εἰς Ἅιδου πρότερον ἀφικόμενον τελέως ἐπικαταδαρθάνειν (rep. p. 534 C). Wie aber würden diese von der blassen Idee kränkelnden in Praxi mit ihrer Berechnung sich zurecht finden?

2 1 6 5
Wohlan, man intonire hiernach (Bacch. II, Ep. 9): πατέρα τε,
4 3 2 1
τὸν ἔκλυον. Wer diese Spitzfindigkeiten auszuführen im Stande ist, der wird hinfort thatsächlich die μύρμηκος ἅτραποί wandeln können, die dem Agathon von Aristophanes zugeschrieben werden. Aber die Sache ist hiermit noch nicht abgemacht. Treten beispielsweise zwei Joniker zu einer Dipodie zusammen, so gilt der eine derselben als Thesis des Satzes, der andere als seine Arsis; folglich wird die Anzahl der Intonationsstufen verdoppelt, und man

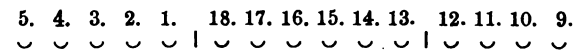
hat, indem man bedenkt, was aus der Länge bei ihrer Auflösung werden müsste, zu notiren:



Die Tripodie gibt gar, da hier wieder Thesis und Arsis unterschieden werden:



Und ebenso wäre der Trimeter, in völlig aufgelöster Form, zu recitiren:



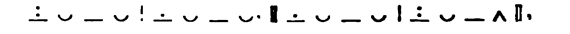
Hier freilich hören die Ameisensteige auf; soll hier so recitirt werden, dass den Regeln jener Doctrinäre genügt werde, so sind mindestens die stärksten Silben in eine Pauke hineinzubrüllen, während die schwächsten dem leisen Gesumme einer Mücke vergleichbar sein werden — wenn nicht gar Artillerie für die stärksten Töne zu Hülfe genommen werden muss.

Und doch, gesetzt, alle diese Intonationsstufen wären wahr: was wäre für das Verständniss des Verses gewonnen? Kein Moment! Denn, möge einmal die Regel, dass nur innerhalb des Satzes das Register der verschiedenen Icten ablaufe, als in strictester Form gültig erachtet werden: wer steht dafür, dass die einzelnen $^6/_8$-Takte gerade die angezeigten Intonationsverhältnisse zu einander haben? Alte Grammatiker haben es behauptet. Diese aber sprechen, wie sattsam bekannt, nur da, wo ihr Sprechen werthlos ist; dass sie keine Wissenschaft der Metrik hatten, geht allein schon daraus hervor, dass sie keine Normen aufzustellen verstehen, die irgendwie auch in den schwierigen chorischen Strophen Licht und Ordnung schafften. Sie machen vielmehr ihre Normen je nach dem Bedürfniss, d. h. über jede neue Weise machen sie neue Worte; in ihren sogenannten Systemen fehlt jede Spur von Zusammenhang und Consequenz, jede praktische Bedeutung. Folglich darf man am allerwenigsten auf ihre inhaltlosen Angaben förmliche Theorien bauen wollen.

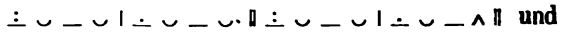
Wir wissen also vom Trimeter immer noch nicht mehr, als dass er in Dipodien zu zerlegen ist; ob aber nun das ganze eine

in sich vollständig abgerundete Hexapodie sei, oder ob der Vers aus einer Tetrapodie nebst folgender Dipodie, oder umgekehrt aus einer Dipodie nebst folgender Hexapodie bestehe, oder endlich, ob drei Dipodien anzunehmen seien: zur Entscheidung dieser Fragen leiten keinerlei äussere Kennzeichen an, da selbst, wie wir später erkennen werden, keine bestimmten Cäsuren uns im Trimeter Aufschluss geben. Nur so viel lässt sich aus jenen irrationalen Silben erkennen, dass die Eintheilung in zwei Tripodien für die classische Zeit nicht zulässig ist, obgleich in der reinen Declamation sich ziemlich früh diese Methode einstellen mochte; doch konnte der Dichter in keinem Falle nach dieser Norm componiren. Man wird also, um bestimmte Aufschlüsse zu erlangen, die höheren Kategorien der Compositionslehre, wie es uns bis jetzt scheint, zu Hülfe nehmen müssen; und so wäre aus der rhythmisch-musikalischen Construction der ganzen Perioden, Strophen und Gesänge der Bau der Verse in manchen Fällen, wie beim Trimeter, erst zu erschliessen.

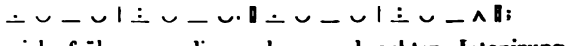
3. Es ist jedoch sehr fraglich, ob man nicht um reine Namen, Phrasen und inhaltlose Terminologien disputirt, wenn man eine jener Eintheilungen des Trimeters, bei dem wir zunächst stehen bleiben, als die allein richtige nachzuweisen bestrebt ist. Es ist zuzugeben, dass von mehreren Sätzen, die zu einem Verse oder einer Periode mit einander verbunden sind, keiner der allgemeinsten Regel nach durch seine Icten besonders hervorrage. Nehmen wir einmal den troch. Tetrameter, dessen Kolographie leichter (nämlich durch die Cäsur) zu begründen ist; folgende Intonation ist ohne Zweifel eine sehr wohlklingende:



und wir werden erkennen, dass sie wissenschaftlich viel besser zu begründen ist, als die nach todten mathematischen Schablonen aufgestellten,



und



obgleich ich früher an dieser hervorgebrachten Intonirung nichts meinte ändern zu müssen, ehe auf wissenschaftlichem Wege viel dringendere Seiten der antiken Poetik aufgehellt waren. Sollte es aber wohl möglich sein, mathematisch genau jene Tonstärken

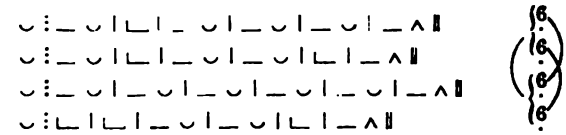
innezuhalten; und wenn es sein sollte, wessen Ohr würde scharf genug sein, zu entscheiden, in welchem Grade dies einmal stattgehabt habe?

Wie aber, wenn zwei Sätze einen sehr verschiedenen rhythmischen Charakter haben? Man denke sich einmal den Fall, dass zwei Sätze wie diese: ⏑ ⏑ ⏑ | ⏑ ⏑ ⏑ | ⏑ ⏑ ⏑ | ⏑ ⏑ ⏑ ‖ und ⏑ ⁝ ⊔ | ⊔ | ⊔ | — ∧ ‖ in derselben Periode neben einander vorkommen — und man wird leicht ähnliche Belege finden —: ist es auch nur physisch möglich, beide Sätze genau mit gleicher Kraft zu intoniren? Naturgemäss wird jene gedehnte Tetrapodie stärker intonirt werden müssen, als die aus leichten Choreen; und Comp. § 3 ist gezeigt worden, wie die ganze antike Rhythmik auf dem Principe beruht, dass der stärkere Ictus sich im allgemeinen mit dem längeren Tone verbinde; hiermit vergleiche man, was Mon. § 8, 2 und Metr. § 9, 2 erschlossen ist. Aber noch von einer ganz anderen Seite aus kann man die Wahrheit dieses Ausspruches erkennen. Ein Satz aus lauter leichten Takten bezeichnet Eile, Hast, auch etwa „trippelnde" Unruhe; der gedehnte Satz dagegen, wie wir längst wissen, die tiefe Innerlichkeit und Leidenschaftlichkeit, namentlich des Schmerzes. Das ganz verschiedene Ethos also erfordert ebenso verschiedene Kraft in der Intonation. Wer dieses leugnet, der zeigt, dass er von Musik keine Ahnung hat; und würde er seine Schablonen auf das kostbarste Beethovensche Concertstück anwenden, so würde ihm sein ganzes Auditorium, und entwickelte er selbst die erstaunlichste Fingerfertigkeit auf dem Claviere, davonlaufen, um den Martern seines Vortrages zu entrinnen.

Mit welchem Rechte glauben also Westphal und seine *pedisequi* ihre Berechnungen auf die antiken Weisen anwenden zu können? Müssen denn jene grossartigen Schöpfungen absolut, weil verschiedene deutsche Gelehrte ihren Willen haben wollen, Klimpereien ohne Gefühl und Ethos gewesen sein? Und ändert man dies um, wenn man, nachdem man die letzte Spur von Ethos weggewischt hat, nun desto mehr darüber spricht? Doch ich will gar nicht von dem musikalischen Vortrage sprechen: mit dem declamatorischen, um den es sich in der eigentlichen Metrik vorzüglich handelt, steht es keineswegs anders. Man nehme nur ein par significante Perioden aus den griechischen Dramatikern. Sind die Unterschiede der Sätze

grell, so wird man die Wahrheit des obigen Ausspruches allein schon aus dem Ethos der Worte bewiesen finden; sind sie weniger hervorstechend, dann wird dennoch stets der rhythmische Vortrag ihn über allen Zweifel erheben. Nehmen wir ein Beispiel der letzteren Art, Ag. VII, γ:

Δέδοικα δ' ὄμβρου κτύπον δομοσφαλῆ
τὸν αἱματηρόν· ψακὰς δὲ λήγει.
δίκην δ' ἐπ' ἄλλο πρᾶγμα Ϝηγάνει βλάβης
πρὸς ἄλλαις Ϝηγάναισι Μοῖρα.

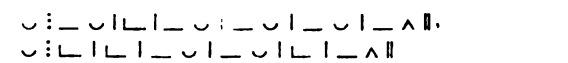


Was eine Periode wie diese musikalisch bedeute, und wie ihr Bau wesentlich durch die Responsionsbogen angezeigt ist, das wird jeder auf dem Flecke erkennen, der ein par Melodien im Kopfe hat. Wird aber nicht auch in guter Recitation sogleich die grössere Gewichtigkeit des zweiten und besonders des vierten Verses hervorspringen? Wie wäre es nun möglich, allen Sätzen gleich starke Icten zu geben? Wahrlich, wer einmal nur aufmerksam gemacht ist auf diese Unterschiede, der wird jene mathematische Berechnung als ein Unding erkennen; er wird begreifen, wie energisch man eine Methode von sich weisen muss, welche der antiken Musik und selbst der Recitation antiker Weisen gleichsam die Seele aus dem Leibe schneidet. Und um diesen Zweck zu erreichen, gibt man sich den Anschein streng wissenschaftlicher Deductionen?

Und wo die Sätze gleiche oder fast gleiche metrische Formen haben wie im trochäischen Tetrameter, da ist doch sicher eben so wenig dem Sänger wie dem Declamator die Freiheit geraubt, mit Gefühl und Wärme vorzutragen und desshalb verschiedene Stärke bei den Haupticten anzuwenden. Hiemit wird keineswegs der Vers zu einem Einzelsatze, da Melodie oder Modulation immer noch hinreichend markiren. Wir erkennen nun also weiter, dass selbst dann, wenn den alten Metrikern ihre Theorien in Hinsicht auf die Icten des Trimeters unbedingt geglaubt werden, noch keineswegs entschieden ist, ob derselbe ein einheitlicher Satz sei, oder ob und aus welchen Sätzen er aufgebaut sei.

4. Dass auch von den kleinsten, den $^3/_8$-Takten, die Dipodie als Einzelsatz vorkomme, wissen wir allein schon daraus, dass sie hin und wieder als Einzelvers auftritt. Wir könnten uns also, alle höheren Kategorien der Poetik aus den Augen setzend, die Sache in den grossen Kunstschöpfungen bequem machen, indem wir aus allen ein Fricassé von Dipodien und Tripodien herstellten, wie W. Christ es grösstentheils in seiner Ausgabe Pindars gemacht hat. Doch ein solches Verfahren ist nichts als Dilettantismus, der sich durch keinerlei scheinbar wissenschaftliche Phrasen verdecken lässt. Wer freilich die grenzenlose Barbarei nicht merkt, die entsteht, sobald man etwa nach einem Schema der erwähnten Art ein Pindarisches Siegeslied recitirt, dem ist unter keinen Umständen zu helfen. Doch wir müssen uns zunächst klar machen, wie gross die Schwierigkeiten der Abgrenzung in den chorischen Weisen sind.

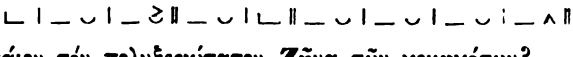
Ich habe äusserst häufig Hexapodien constatirt von Formen wie



und anderen verwandten, wie Ag. III, γ 1 und 3:

Παρ' αὐτὰ δ' ἐλθεῖν ἐς 'Ιλίου πόλιν ....
ἀκασκαῖόν τ' ἄγαλμα πλούτου.

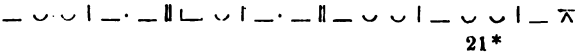
Die rhythmische Einheit derselben ist schlagend und die Form jenen strengen Gesetzen conform, welche ich in der antiken Compositionslehre entwickelt habe; der melodische Wohlklang ist ausgezeichnet und würde sogleich zerstört werden, wenn man je zwei selbständige Sätze annehme, die, wie wir im Verlaufe der Darstellung erkennen werden, die Einheit zerstörten. Wie aber steht hiemit in Uebereinstimmung eine Notirung wie Aesch. Suppl. I, η 3:



τὸν γάιον τόν πολυξενώτατον Ζῆνα τῶν κεμηκότων?

Müsste hier nicht mit demselben Rechte eine Hexapodie nebst folgender Tetrapodie oder Tetrapodie nebst folgender Hexapodie notirt werden?

Nehmen wir ferner Beispiele im dorischen Takte! Ich habe notirt, Pind. Ol. VI, Ep. 1:



Warum ist hier nicht wie anderswo die Tetrapodie _ ⏑ ⏑ | _ ⏑ ⏑ | _ _ | ⌊ ⏑ | _ _ ‖ notirt worden, der dann eine Tripodie folgen würde? Oder warum nicht eine Dipodie nebst folgender Pentapodie,

_ ⏑ ⏑ | _ ⏑ ⏑ | _ · _ ‖ ⌊ ⏑ | _ _ | _ ⏑ ⏑ | _ ⏑ ⏑ | _ ⏑ ‖?

Ebenso ist Ol. X, Ep. 4 und 5 zerlegt:

⌊ ⏑ | _ _ | ⌊ ⏑ | _ > ‖ ⌊ ⏑ | _ ⏑ ‖,

während z. B. Ol. VI, Ep. 5 notirt ist:

⌊ ⏑ | _, _ ‖ ⌊ ⏑ | _ _ · ‖ ⌊ ⏑ | _ _ ‖.

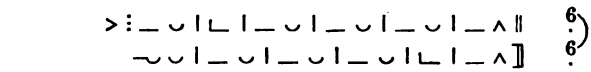
In diesem Verfahren nun erblicken die Urtheilslosen nichts als Willkür, und wir sehen in den Schemen bei W. Christ in der That fast alles auf die Dipodie und Tripodie zurückgeführt, wodurch in der That alle Schwierigkeiten aufhören. Aber derartige Versuche dürfen auch als nichts anderes betrachtet werden, als das nackteste Geständniss der Impotenz. Doch sollte man sich dann auch consequent bleiben, um wenigstens das eigene Gewissen beschwichtigen zu können; und es sollten nicht, wie zur Abwechslung, auch wieder Tetrapodien constatirt werden, wie die zufällige Laune es hie und da dem Herausgeber eines „rhythmischen" Pindar eingegeben hat. Jene durchgängige Notirung als Dipodien und Tripodien ferner hätte wenigstens noch den Werth, eine Art Aufzählung der einfacheren Bestandtheile zu sein — denn wir werden bald erkennen, dass in der That die Pentapodie aus Tripodie nebst Dipodie besteht u. s. w. —; das wäre etwa zu vergleichen mit einem Vocabularium zu einer Demosthenischen Rede, dessen Verfasser nur nicht den Wahn hegen darf, dass er von dieser letzteren irgend etwas begriffen habe, wenn er selbst nicht über die Kenntniss einzelner Vocabeln hinausgekommen ist. Man muss ja dem Lernenden diesen Standpunkt klar machen, damit er sich nicht zu zeitig dem Wahne hingebe, in das Wesen der Compositionen eingedrungen zu sein.

5. Aber, wir kommen auf jene dem ersten Anschein nach willkürlichen Kolographien zurück. Die Kriterien aus dem grossen Ganzen der Compositionen; ferner die aus dem musikalischen Ethos und seiner Uebereinstimmung mit dem sachlichen Inhalte; endlich die aus den orchestischen Erfordernissen, die alle vereinigt keinerlei Zweifel zurücklassen können, kümmern uns hier durchaus nicht. Wir wollen hier nur erkennen, dass schon eine gute und unbe-

fangene Recitation richtig anzuleiten im Stande ist und, über den Umfang einer Periode nicht hinausgehend, dennoch nicht allein den verschiedenen Werth jener Eintheilungen würdigen, sondern selbst die jedesmal gewählte Art der letzteren als die richtige erkennen lasse.

Beginnen wir mit einer höchst einfachen Periode, die nur aus 2 Sätzen besteht, welche zu gleicher Zeit ganze Verse sind, Aj. II, 1—2:

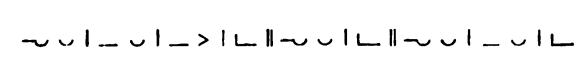
Οἷαν ἐδήλωσας ἀνδρὸς αἴσχονος
ἀγγελίαν, ἄτλατον οὐδὲ φευκτάν.



Man singe oder declamire der rhythmischen Notirung gemäss, d. h. mit genauer Innehaltung der Takte und im letzteren Falle wenigstens mit einer für den etwaigen Hörer irgend erträglichen Modulation. Man wird dann sogleich inne werden, dass zwei gleiche, wenn auch im einzelnen verschieden gegliederte Grössen oder Reihen einander gefolgt sind; und betrachtet man den zweiten Vers, der ja auch den Sinn an sich vollkommen abschliesst, als den Schluss des Ganzen, so wird man eine melodisch befriedigende Einheit erkennen, in der ein Vorderglied einleitet und spannt, ein Hinterglied den befriedigenden Abschluss bringt. Dies also ist eine gewöhnliche stichische Periode, in der *a* || *a*. Erst wenn man das erste Glied, den ersten Vers an sich betrachtet, ohne Rücksicht auf das, was folgt, wird man eine weitere Gliederung ausgeprägt empfinden, am deutlichsten die in eine Dipodie nebst folgender Tetrapodie.

Hiermit vergleichen wir Vesp. VIII, 15.

Τὴν γὰρ ἐμὴν ὀργὴν πεπᾶναι χαλεπὸν μὴ πρὸς ἐμοῦ λέγοντι.



Jeder, der unbefangen den Vers liest, wird sich des Gefühles nicht erwehren können, dass zwischen zwei Grössen gleicher Ausdehnung, die folglich einen analogen Eindruck auf das Gefühl machen, eine kleinere Grösse mitten eingeschoben ist. Lässt man diese, die Dipodie, aus, so werden die zurückbleibenden beiden

Tetrapodien dennoch das schönste Wechselverhältniss, gleichsam als rhythmische Frage und Antwort, zu einander zeigen; das Mittelglied folglich hat eine Separatstellung und wird als solches ein Mesodikon genannt. Nur eine mit der offenbaren Sachlage in Widerspruch stehende, künstlich gemachte Theorie kann dies verkennen; aber gegen die Constituirung als

⏑ ⏑ | — ⏑ | — > | ⊔ | ⏑ ⏑ | ⊔ ‖ ⏑ ⏑ | — ⏑ | ⊔ | — ∧ ‖ oder
⏑ ⏑ | — ⏑ | — > | ⊔ ‖ ⏑ ⏑ | ⊔ | ⏑ ⏑ | — ⏑ | ⊔ | — ∧ ‖

sträubt sich, obgleich die so angenommenen Hexapodien ganz kunstgerecht sind und sich anderweitig belegen lassen, dennoch der unbefangene musikalische Sinn. Hier ist auch von unserm gegenwärtigen Standpunkte aus die Begründung der Methode, welche dieselbe Combination bald in Dipodie und Tetrapodie zerlegt, bald als Hexapodie verzeichnet. Wir sehen:

Auch ohne Rücksicht auf die höheren rhythmischen Kategorien kann der Werth der abgetheilten Sätze erkannt werden aus der Geltung derselben im Connex der Periode, und man vermag so den Unterschied einer Gliederung innerhalb des Satzes von der Sonderung in verschiedene Sätze zu unterscheiden. Verlangt wird nur die Abwesenheit einer Verbildung durch falsche und unbegründete Theorien.

6. Wer die kleinsten stichischen und mesodischen Perioden würdigen gelernt hat, mag allmälig zu immer grösseren fortschreiten. Ich komme auf Ag. III, γ zurück.

Παρ' αὐτὰ δ' ἐλθεῖν ἐς Ἰλίου πόλιν
λέγοιμ' ἂν φρόνημα μὲν νηνέμου γαλάνας
ἀκασκαῖόν τ' ἄγαλμα πλούτου.

⏑ ⁝ — ⏑ | ⊔ | — ⏑ | — ⏑ | — ⏑ | — ∧ ‖
⏑ ⁝ ⊔ | — ⏑ | — ⏑ | ⊔ ‖ — ⏑ | — ⏑ | ⊔ | — ∧ ‖
⏑ ⁝ ⊔ | ⊔ | — ⏑ | — ⏑ | ⊔ | — ∧]]

6
4
4
6

Sollte es wohl irgend eine Schwierigkeit machen, zu fühlen, wie in V. 1 ein erster Anlauf gemacht wird, wie aber dann eine zweite Frage unmittelbar folgt in dem ersten Satze von V. 2, und wie nun zunächst die zweite Frage beantwortet wird, die Beant-

wortung der ersten, der Hauptfrage, aber erst an das Ende des Ganzen verlegt wird? Oder bedarf es für die übermässig schwer hörenden erst eines Reimes? Wohlan, hier ist ein solcher in einem bekannten, schon Eurh. S. 49 angezogenen Kirchenliede:

Warum sollt' ich mich denn grämen?
Hab' ich doch
Christum noch:
Wer will mir den nehmen?

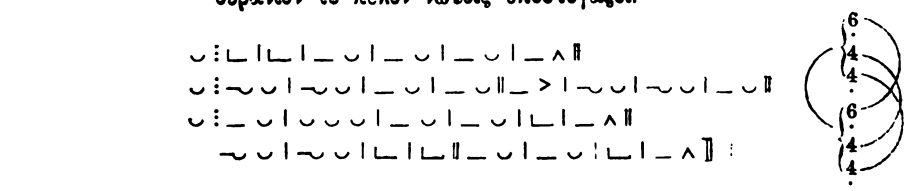
Und so fort in dem ganzen Gesange. Ich habe auch dort Responsionsbogen gesetzt, und wer den Sinn derselben hätte ermessen wollen, der hätte nur die Melodie sich ansehen sollen. Statt dessen haben Recensenten ohne innern Beruf wie K. Hoffmann und W. Christ von mathematischem Formalismus gesprochen. Allerdings, wer den Erscheinungen keinerlei Rechnung zu tragen weiss, für den bleibt in jenen Bezeichnungen nichts als sinnlose Schnörkel zurück. Wenn hier einmal der Reim fehlte, so würden unheilbare Doctrinäre alle Responsion ableugnen, da sie den so einfachen Begriff derselben sich zwingen nicht fassen zu wollen. In Versen wie den folgenden also würden diejenigen, die durchaus nichts innerlich verstehen wollen, alle „Responsion" ableugnen:

Warum sollt' ich mich denn grämen?
Hab' ich ja
Christum noch:
Wer will mir den rauben?

Und so liegen die Sachen im Griechischen, nur dass hier durch viele andere Kriterien zu dem sichersten Ziele dennoch zu gelangen ist.

Aber nehmen wir eine noch mehr erweiterte Periode aus Prom. II, Ep.

Μόνον δὴ πρόσθεν ἄλλον ἐν πόνοις
δαμέντ', ἀδαμαντοδέτοις Τιτᾶνα λύμαις εἰσιδόμαν θεὸν Ἄτλαν,
ὃς αἰὲν ὑπέροχον σθένος κραταιὸν
οὐράνιόν τε πόλον νώτοις ὑποστεγάζει.



Diese bereits sechsgliederige Periode wird man dennoch sogleich in ihrem inneren Zusammenhange erkennen, so dass die Responsionsbogen Leben und Wahrheit zeigen werden; und man wird schwerlich in die Versuchung kommen, selbst den ersten Vers, der am meisten noch dazu anregen könnte, in Dipodie und Tetrapodie zu zerlegen. Denn diese innere Gliederung verschwindet ganz gegen die Parallelität, die der erste Vers mit dem dritten zeigt. Aber sollte man nicht mit demselben Rechte den zweiten wie den vierten Vers als Octopodie auffassen? Keineswegs: der rhythmische Satz kann nicht in *infinitum* ausgedehnt werden, er muss eben so gut seine Grenzen haben, wie der Takt, der Vers u. s. w. Wir wollen aber bei dieser Gelegenheit uns die Doppelgeltung des Einzelsatzes, einmal in seinem Vers (wenn dieser aus mehreren derselben besteht), andererseits in der Periode, klar machen.

Die meisten unserer Tänze bestehen aus Theilen von je 8 Takten, die einmal wiederholt werden, meistens ohne irgend eine andere Veränderung als höchstens die des Schlusstaktes. Wir werden an einem Beispiele in Nr. 7 erkennen, dass je vier dieser Takte einen in sich wohl abgeschlossenen Satz zu bilden pflegen. Der zweite Satz ist also die Fortführung des ersten, die aber vielleicht keinen voll befriedigenden Abschluss gewährt; somit wiederholt sich die Frage und erhält jetzt erst die volle Antwort. Statt dieser Wiederholung aber könnte, wie häufig oder fast gewöhnlich bei den Griechen, eine bedeutend abweichende Fassung gegeben werden. Es stehn sich demnach parallel

in der Mehrzahl unserer Tänze:	in den griechischen Weisen:
1. Der Takt	1. πούς.
2. Vier Takte als Vorder- oder Nachsatz	2. κῶλον.
3. Acht Takte als „Theil" der Composition . . .	3. στίχος (Vers).
4. Ein repetirter „Theil" . .	4. περίοδος (Periode)

Die Vollkommenheit der griechischen Metrik lässt dieses Alles auch schon in dem gut declamirten Texte erkennen, und der Eindruck ist ganz analog dem, welchen die entsprechende Melodie zurücklässt. Bei uns dagegen leitet nur äusserlich der Reim.

7. Zu einem genaueren Verständniss der rhythmischen Responsion, von dem auch, wie wir bereits gesehen haben, Begriff und Werth des Einzelsatzes abhängig ist, wird es nöthig sein, eine einfache, gut rhythmische Tanzweise zu analysiren. Ich wähle hierzu eine populäre, polnische Weise, die sogenannte Kalischer Masurka, welche auch hie und da in Deutschland bekannt sein dürfte. Ich werde durch folgende, an den Schluss der einzelnen rhythmischen Abtheilungen gesetzte Abzeichen diese unterscheiden und hervorheben:

1) Der einfache Taktstrich, |, sondert die Takte ab.

2) Der punktirte Taktstrich, ¦, zeigt, dass eins der beiden Glieder des Satzes, die man wie im Takte als Thesis und Arsis zu determiniren pflegt, abgelaufen ist.

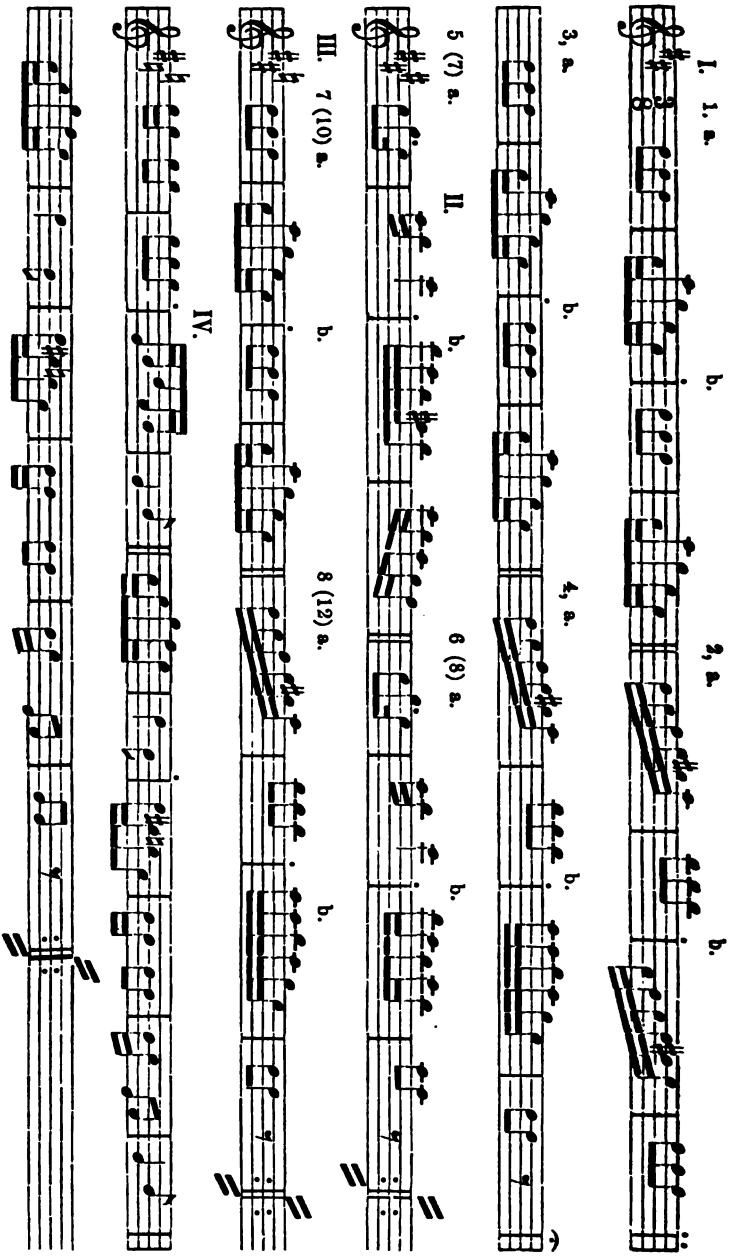
3) Der doppelte Taktstrich, ||, zeigt das Ende des Satzes (κῶλον).

4) Das Zeichen ¦̈ steht am Schluss der rhythmischen Gruppe, worüber Eurh. § 8 zu vergleichen ist.

5) Am Schluss der ganzen Periode steht der doppelte Taktstrich mit der Fermate, 𝄐, wobei aber zu bemerken ist, dass die Beschaffenheit unserer Paarentänze keinen eigentlichen Einhalt duldet, da auch die Pausen, wie bei den antiken Anapästen, genau in die Sätze aufgehen müssen und die Bewegungen der Tänzer während derselben keineswegs stocken.

6) Mit 𝄆 bezeichne ich diejenigen Gruppen, die noch einmal unverändert zu wiederholen sind, so dass erst nach dem zweiten Vortrage derselben die Periode abgeschlossen ist.

Ferner habe ich durch die ganze Weise die Sätze durch übergeschriebene Ziffern numerirt und zugleich dort, wo eine genaue Antithese der beiden Glieder des Satzes stattfindet, dieses durch die Buchstaben *a* und *b* näher bezeichnet. Jede Periode beginne ich mit einer neuen Zeile und numerire auch hier mit römischen Ziffern, um die umfassendste Uebersichtlichkeit zu erreichen.


I. 1. a.
b.
2, a.
b.
3, a.
b.
4, a.
b.
II.
5 (7) a.
b.
6 (8) a.
b.
III. 7 (10) a.
b.
8 (12) a.
b.
IV.

Wir wollen uns zunächst dies Alles auch noch in die gewöhnliche metrische Schrift umsetzen, um den Vergleich mit den antiken Weisen zu erleichtern. Für zwei neben einander vorkommende $^1/_{16}$-Noten habe ich schon früher das Zeichen ω eingeführt; die einzelne $^1/_{16}$-Note gebe ich durch ⌣ an (dagegen ist das gewöhnliche ⌣ die Achtelnote) und die punktirte Achtelnote, ♪. = $^3/_{16}$ durch ⌣· — Wo in den antiken Chorweisen ein Versschluss zu erwarten wäre, da notire ich auch hier mit einem solchen, wobei aber zu bemerken, dass hier eben so wenig willkürliche Pausen zulässig sind, als in den antiken Anapästen. Endlich notire ich auch die Cäsuren durch ein Komma, dessen Sinn im Gange der Melodie man leicht erkennen wird.

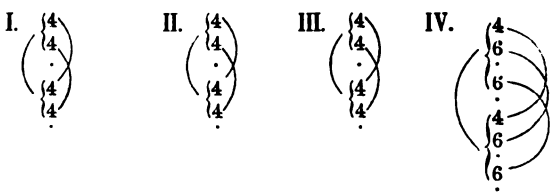
Strophe.

I. ⌣ ⌣ ⌣ | ω ⌣ ω | ⌣ ⌣ ⌣ | ω ⌣ ω, ‖ ω ω ω | ⌣ ⌣ ⌣ | ω ω ω | ⌣ ⌣ ⌣ ‖
⌣ ⌣ ⌣ | ω ⌣ ω | ⌣ ⌣ ⌣ | ω ⌣ ω, ‖ ω ω ω | ⌣ ⌣ ⌣ | ω ω ω | ⌣ ⌣ ∧]]

II. ⌣ ⌣· ⌣ | ω _ | ω ω ⌣ | ω ⌣ ω, ‖ ⌣ ⌣· ⌣ | ω _ | ω ⌣ ω | ⌣ ⌣ ∧ ‖
⌣ ⌣· ⌣ | ω _ | ω ω ⌣ | ω ⌣ ω, ‖ ⌣ ⌣· ⌣ | ω _ | ω ⌣ ω | ⌣ ⌣ ∧]]

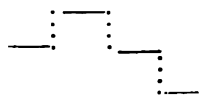
III. ⌣ ⌣ ⌣ | ω ⌣ ω | ⌣ ⌣ ⌣ | ω ⌣ ω, ‖ ω ω ω | ⌣ ⌣ ⌣ | ω ω ω | ⌣ ⌣ ∧ ‖
⌣ ⌣ ⌣ | ω ⌣ ω | ⌣ ⌣ ⌣ | ω ⌣ ω, ‖ ω ω ω | ⌣ ⌣ ⌣ | ω ω ω | ⌣ ⌣ ∧]]

IV. ω ⌣ ⌣ | ⌣ ⌣ ⌣ | ω ⌣ ω | _ , ⌣ ‖ ω ⌣ ω | _ ⌣ | ω ⌣ ⌣ |
ω ⌣ ⌣ | ω ⌣ ⌣ | _ ∧ ‖ } bis
⌣ : ω ⌣ ω | _ ⌣ | ω ⌣ ⌣ | ω ⌣ ⌣ | ω ⌣ ⌣ | ⌣ ⌣ ∧]]



Wir finden, wie in der Mehrzahl der populären modernen Weisen einen Excess von rhythmischer Einförmigkeit. Die Hintergruppen sind rhythmisch genau das was die Vordergruppen sind, und nur in der ersten Periode ist im Schlusstakte eine Abänderung angebracht. Beim Tanze erscheint auch die letzte Periode als aus vier Tetrapodien bestehend, da der kunstlose Wirbel der Paarentänze wenig Abwechslung verträgt; und da eine Repetition ihrer Sätze

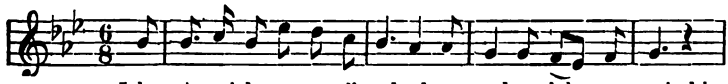
unnöthig ist, so hätten wir auch hier dieselbe palinodische Periode aus 4 Tetrapodien, welche schon 3 mal aufgetreten ist. Aber in der Melodie finden wir leicht die notirten Hexapodien heraus. So steht denn der Tanz in gewisser Weise mit der Melodie in Widerspruch, was wir schon aus dem Grunde in den antiken Compositionen nie annehmen dürfen, weil hier keine Gewaltmittel hinreichen, um die tetrapodische Einförmigkeit herzustellen. Die Einheit und Entwicklung unserer Strophe ist desshalb auch nicht im Rhythmus zu suchen, sondern in den harmonischen Verhältnissen der Tonfolgen. Was die antike Composition bereits im Rhythmus zu schönstem Ausdrucke zu bringen versteht, das tiefe Gefühl, welches zwanglos schon in diesem erkannt werden kann: dieses alles vermag die moderne Melodie erst in Tönen von bestimmter Höhe, in bestimmtem harmonischen Verhältnisse wiederzugeben. Daher konnte ich in der Compositionslehre den Strophenbau ohne Rücksicht auf Höhe und Tiefe der Noten zur Anschauung bringen. Wenn dort aber beispielsweise von Ueberleitungen u. dgl. gesprochen wurde, so finden wir hier dieselben, um nur auf das Auffälligste hinzuweisen, hauptsächlich durch die Tonarten bewirkt. Die erste Periode steht in *D*-dur, die zweite in *A*-dur; es soll die Melodie nach *G*-dur hin entwickelt werden: aber dies kann nicht mit einem Sprunge geschehen, und so kehrt denn die dritte Periode erst zu *D*-dur zurück und ist obendrein fast eine nackte Wiederholung der ersten Periode. Die innegehaltene Bahn lässt sich also etwa durch folgende Figur bezeichnen:



Die durch *a* und *b* bezeichneten Glieder der Perioden erweisen sich in der obigen Melodie als so selbständig, dass das zweite derselben durchgängig entweder eine blosse Widerholung des ersten ist, oder völlig analog verläuft. Tetrapodien wie die obigen sind folglich genau jenen griechischen Sätzen analog, die ich Comp. § 16 als stark gegliederte bezeichnete. Dahin gehören z. B. Tetrapodien von folgenden und anderen Formen:

Denken wir uns ein zweitaktiges Glied von dieser Art nicht durch eine neue Dipodie erweitert, sondern durch eine Tetrapodie: dann wird es ganz von dem Gange der Melodie überhaupt abhängen, und genauer, wie wir oben sahen, von dem Bau der Periode, ob der Eindruck einer einheitlichen Hexapodie entsteht, oder der einer Dipodie, begleitet von einer Tetrapodie. Und denken wir uns eine Folge von 6 Takten mit einer ganz bestimmten, unabänderlichen Melodie: so wird doch jener Connex erst erweisen, ob etwa gemeint sei ⏑ : — ⏑ | — | — ⏑ | — ⏑ | — | — ∧ ‖ oder ⏑ : — ⏑ | — ‖ — ⏑ | — ⏑ | — | — ∧ ‖, — ⏑ | — | — ⏑ | — | — ⏑ — ∧ ‖ oder — ⏑ | — ‖ — ⏑ | — | — ⏑ | — ∧ ‖ u. s. w. Es fehlt dann, wie wir wissen, nicht an neuen Kriterien, und so habe ich z. B. an verschiedenen Stellen der Kunstformen nachgewiesen, ein wie besonderes Ethos die Dipodie in echt chorischen Weisen des $^3/_8$-Taktes zu haben pflege.

8. Um das Wesen wenig gegliederter Sätze, in denen die Unterscheidung von Thesis und Arsis in nichts als leeren Phrasen besteht, zu zeigen, will ich in den ersten Vers eines der volksthümlichsten Lieder anführen.



Ich weiss nicht, was soll es bedeuten, dass ich so traurig bin.

⏑ : — ⏑ | ⏑ ⏑ ⏑ | — | — , ⏑ ‖ — ⏑ | — ⏑ | — ∧ ‖

Uns kümmert nicht, bei antiker Schreibweise, dass der zweite Satz durch eine Pause zur Tetrapodie ergänzt wird; denn wird er es nicht, und das geschieht häufig nicht in zwanglosem Gesange, so wird die Melodie dadurch doch keineswegs geändert. An dieser einen Probe aber möge der Leser das Wesen der Sache erkennen; vermag er es nicht, so werden noch so viele Worte ihn doch nicht belehren. Es versteht sich aber von selbst, dass Beispiele für beide Arten der Sätze in unversiegbarer Fülle auch in der modernen Literatur zur Verfügung stehen. Die antiken Weisen haben deren ebenfalls im Ueberfluss, und ich will nur an die vielen stereotypen Tetrapodien und Tripodien erinnern, die keine weitere Zerlegung dulden, wie die Arten des Glykoneus, die Sätze des Priapeus u. s. w.

Die oben erwähnten dorischen Combinationen gehören unter diejenigen Reihenfolgen, welche verschieden zerlegt oder zusammen-

gefasst werden können. Man wird jetzt einsehen, dass die möglichen Kola-Bestimmungen nur im Bau der Perioden einen verschiedenen Werth haben, und dass doch eigentlich an sich kein grosser Unterschied zwischen der Pentapodie _ ◡ ◡ | _ ◡ ◡ | _ _ | _ ◡ | _ _ ‖ oder der Tripodie und Dipodie _ ◡ ◡ | _ ◡ ◡ | _ _ ‖ _ ◡ | _ _ ‖ vorhanden ist: denn jene ist eben ein stark gegliederter Satz. Nimmermehr aber können andere selbständige Sätze angenommen werden, als die obigen und _ ◡ ◡ | _ ◡ ◡ ‖ _ _ | _ ◡ | _ _ ‖ wäre eine durchaus willkürliche, wissenschaftlich nicht zu begründende und daher werthlose Kolographie — lediglich auf dem Papiere.

Viele dieser Verhältnisse werden noch durch weiter zu besprechende concrete Fälle, durch bestimmte antike Versarten, klarer werden; doch kann die Darstellung sich nur an bestimmte Gesichtspunkte anschliessen. Wir werden also zunächst in drei Paragraphen die Pausen in den antiken Compositionen zu besprechen haben und dabei zusehen, was für Hülfsmittel uns durch ihre Kenntniss geboten werden für die richtige Determinirung der Verse, Sätze und möglicherweise der Takte und Einzelnoten.

§ 16. Die Verspausen vom metrischen Standpunkte.

1. In der Eurhythmie, § 12. 13. 14, habe ich die rhythmische Bedeutung der Verspausen klar gemacht und die chorischen Texte, welche in den folgenden Bänden gegeben worden sind, haben die dort aufgestellten, an sich schon einleuchtenden Lehrsätze wohl zu voller Evidenz erhoben. Gegen Missverständnisse Urtheilsloser, die durchaus nicht vermögen, in Worten etwas anderes als Phrasen zu erkennen, habe ich mich Mon. § 3, 8 und anderswo verwahrt. Ich bin nicht geneigt, das dort gesagte zu erweitern, da es doch nichts nützt, den ewig Blinden eine Fackel anzuzünden. Dass aber diese Pausen nicht am Ende der anapästischen Verse und bei manchen volksthümlichen Weisen anzunehmen seien, das ist im vierten Buche meines *Leitfadens* entwickelt werden. Hier haben

wir es dagegen mit den metrischen Kriterien zu thun, von denen die zu allererst sich aufdrängenden folgende sind:

In denjenigen Versen, die eine beliebige Pause am Schlusse haben können, ohne dass ihr Vortrag sie zwingend und überall verlangte, bemerken wir folgende Erscheinungen:

I. Ein volles Wort muss schliessen.

II. Elision ist am Schlusse der recitativen Verse so gut wie nicht gestattet, an dem der chorischen Verse selten.

III. Der den Vers auslautende Vocal bildet keinen Hiatus mit einem anderen Vocale, der den nächsten Vers anlautet.

IV. Der Sinn muss wenigstens in dem Grade mit dem Versende abgeschlossen sein, dass Proklita selten schliessen, Enklitika den nächsten selten anlauten. Die chorische Poesie ist auch hier freier, als die recitative oder declamatorische.

V. Die kurze Schlusssilbe kann die Geltung einer rhythmischen Länge haben, die lange Schlusssilbe die einer rhythmishen Kürze. — Dies ist die bekannte Regel von der *syllaba anceps*, ein Ausdruck, der wegen seiner Vieldeutigkeit unbrauchbar ist.

Verse dieser Art sind von G. Hermann *versus non nexi* genannt worden.

Dagegen gilt von den Anapästen und den Versen der lyrischen Systeme (Leitf. § 30; vgl. aber unseren Paragraphen, Nr. 14. 15.):

I. Ein volles Wort muss gleichfalls schliessen, das aber viel leichter apostrophirt sein kann.

II. Ein den Vers schliessender und ein den nächsten Vers beginnender Vocal bilden einen zu vermeidenden Hiatus.

III. Die Silben behalten am Schlusse der vollen, nicht durch emmetrische Pausen ergänzten Verse ihre gewöhnliche Geltung.

Dies sind G. Hermanns *versus nexi*.

Wir sprechen zuerst über die *versus non nexi*.

2. Dass selbst in den echt recitativen Metren (die auch nach Umständen als declamatorische zu bezeichnen sind: doch ist eine Unterscheidung beider Arten nicht durchführbar) eine Elision am Schlusse des Verses vorkommen könne, ist bereits § 5, 12—13 gezeigt worden. Hier ist ja sonst die Pause durch beliebigen Werth der Schlusssilbe, durch Nichtbeachtung des Hiatus und meist durch einen gewissen Abschluss im Sinne (στίχοι ἀπηρτισμένοι) am aller-evidentesten und unzweifelhaftesten. Daher wird man auch in diesen Sachen um so sorgfältiger, je mehr man in die reine Declamation übergeht, und die Alexandriner haben z. B. die regelmässigsten Hexameter. Umgekehrt lässt die Musik über manches hinwegsehen, die Kraft der Töne übertäubt leicht selbst eine rhetorische Discrepanz, und man sollte nur ja nicht vergessen, dass man bei dem Vortrage unserer Weisen selten mit Leichtigkeit die einzelnen Wörter heraushört und dem Redeflusse vollständig folgt. Selbst an eine architektonische Schöpfung darf man nicht die Forderung stellen, dass jede Einzelheit strenge einem bestimmten Nützlichkeitszwecke entspreche: vielmehr macht hier wie in der poetischen Composition die Kunst als solche ihre Forderungen in weitester Ausdehnung geltend. Der Chorgesang hat seine die Verse sondernden Pausen und kann sie auch dort geltend machen, wo grammatisch oder rhetorisch eine Elision, ein enger Zusammenschluss der Wörter, widerspricht. Zweitens aber ist schon in der willkürlichen Dauer der Verspause der Fall eingeschlossen, dass sie auch ganz unterdrückt werden kann; und wer sich die musikalische Geltung des Verses im Innern der Periode vergegenwärtigen kann, der wird wissen, dass in seinem Wesen bei mangelnder Pause keinerlei Veränderung vorgeht. Ideell ist aber dennoch stets die Pause vorhanden, d. h., wir schreiben das als einen Vers, was am Ende unter allen Umständen, selbst bei vorhandener Elision, eine solche Pause haben kann und bei gemessenem musikalischen Vortrage auch stets hat.

Unsere Aufgabe ist jetzt, dieses ohne Rücksicht auf die höheren rhythmischen Theorien lediglich aus den äusseren, oben erwähnten Erscheinungen nachzuweisen. Das zuverlässigste Beweismaterial liefert uns Pindar, bei dem die richtigen Versabtheilungen fast durchgängig schon von Böckh, der vom Bau der Perioden,

Strophen u. s. w., selbst von dem der Verse, keine Ahnung haben konnte, hergestellt wurden. Die gewöhnlich mehrmalige Wiederholung der Strophenpaare und Epoden gaben hier die zuverlässigen Kennzeichen an die Hand. Was in der einen Strophe zweifelhaft sein konnte, das lehrte die nächste oder eine später folgende sicher feststellen. Anders aber stehen die Sachen bei den Dramatikern. In dem nur zweimal, vielleicht nur einmal ausgeführten Strophenschema können jene äusseren Kennzeichen für sich allein oft nur wenig Sicherheit gewähren. Würden nicht die höheren rhythmischen Kategorien leiten, so müsste der Fall ausserordentlich häufig eintreten, dass man dort einen Versschluss annähme, wo eine spätere Strophe durch vorhandenen Wortbruch gezeigt haben würde, dass höchstens die Commissur zweier Sätze, und vielleicht nicht einmal diese, vorläge. Da nun die eigentliche Metrik weniger Selbstzweck ist, als vielmehr der Rhythmik neue Stützen gewähren soll, so dürfen wir nicht das Hauptgewicht auf jene mehr vom rhythmischen Standpunkte aus erschlossenen Verse der Dramatiker legen, sondern müssen als Basis der Untersuchung einen Dichter betrachten, bei dem schon die äusseren Erscheinungen hinreichend sicher leiten. So werden wir denn das Beweismaterial aus den chorischen Dichtungen der Dramatiker erst in zweiter Linie aufführen.

3. Die strictesten Beweise bilden solche Verse, bei denen in der einen Strophe durch vorhandene Elision, durch den Schluss mit einem Worte, das grammatisch auf das engste mit dem Anfange des nächsten Verses zusammenhängt, oder endlich durch ein Enklitikon, welches den nächsten Vers beginnt, der Beweis gegeben zu sein scheint, dass irgend eine Verspause fehle, während ein Hiatus an derselben Stelle in einer der anderen Strophen, oder eine starke Interpunction, oder endlich eine Schlusssilbe von verändertem rhythmischen Werthe (syllaba anceps) den unzweifelhaften Beweis für das Vorhandensein dieser Pause liefern. — Ich stelle hier die offenbarsten Fälle aus Pindar zusammen,

I. Elision.

1) Nem. VIII, Str. γ, 4: ... καὶ χθονὶ γυῖα καλύψαιμ'
Dagegen Str. β: ... ὄψον δὲ λόγοι φθονεροῖσιν· | ἅπτεται δ' ...
Ausserdem starke Interpunction in Gstr. β.

2) Ol. IX, Str. β, 6—7: Δόμον ἔθεντο πρῶτον, ἄτερ | δ' εὐνᾶς ὁμόδαμον.
Starke Interpunction in Gstr. α.

3) Isthm. VII, δ, 1—2: ... εἶπεν | δ' εὔβουλος ...
Ebenso nahe grammatische Zusammengehörigkeit in β: ἀλλά | μοι δεῖμα ...

Dagegen Interpunction in γ' und ausserdem die Länge in α': λύτρον | εὔδοξον dann ς': νόστον | Ἑλέναν und ζ': ἔσσυταί τε | Μοισαῖον. Diese Länge ist nicht nur durch den rhythmischen Gang des Gedichtes indicirt und findet sich auch in Str. γ und ε, sondern man könnte hier selbst ohne Annahme einer solchen in keiner Weise die Constituirung eines Versschlusses vermeiden. Denn Vers 1—2, in einen zusammengezogen, würden das Silbenschema ergeben:

⏑ — — ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏑ — ⏑ — ⏑ ⏑ —.

Wer hieraus irgend etwas machen könnte, dem könnte es auch nicht schwer fallen, den ganzen Thukydides als emmetrisch nachzuweisen. Folglich bleibt der Versschluss und mit ihm die scheinbar widersprechenden metrischen Vorkommnisse.

II. Ein postpositives Wort, besonders ein Enklitikon zu Anfang des Verses.

1) Nem. IV, Str. η, 8: ἀκμάν | τε δεινοτάτων σχάσαις ὀδόντων.
Ebenso genauer grammatischer Zusammenhang in
Str. δ: ἐπεί | ῥέζοντά τι καὶ παθεῖν ἔοικεν.
Str. ς: ἀτᾶρ | Αἴας Σαλαμῖν' ἔχει πατρῴαν.
Dagegen Str. γ: κατέδραμεν | Ἡρακλέος κτλ.
Ebenso Interpunction in Str. ιβ.

2) Isthm. VII, α, 12: ἐπειδὴ τὸν ὑπὲρ κεφαλᾶς | γε Ταντάλου ..
Dagegen γ: .. ἔρως γὰρ ἔχεν. | Ἀλλ' οὔ σφιν ..., und Str. ε: ὃ καὶ Μύσιον ἀμπελόεν | Αἶμαξε ..., also stärkste Interpunction und obendrein Geltung der kurzen auslautenden Silbe als Länge.

Ebenso findet sich eine starke Interpunction und obendrein ein Hiatus in Str. δ: ὀπάσσει γέρας Αἰακίδᾳ, | ὅντ' εὐσεβέστατον ... und Str. ζ: τὸν αἰνεῖν ἀγαθῷ παρέχει· | Ἦβαν γὰρ οὐκ ...; endlich noch blosse Interpunction Str. ς.

3) Ol. II, Str. β, 7: .. φιλεῖ | Δέ νιν Ἑλλὰς αἰεί

Dagegen Hiatus Gstr. α: Ἀλφεοῦ | Ἰανθεὶς ἀοιδαῖς; ferner starke Interpunction in Str. α, Gstr. β, Str. δ, ε.

Ein viertes Beispiel steht schon unter I.

III. Ein präpositives Wort (Artikel, Relativum, Präposition, Conjunction) am Schluss des Verses.

1) Ol. X, Ep. 7: ... τὸ γὰρ | Ἐμφυὲς οὔτ' αἴθων ἀλώπηξ.

Obgleich keine weiteren Epoden vorkommen, so ist dieser Versschluss doch durch die Rhythmen vollkommen sicher.

2) Pyth. II, Ep. β, 4: ... Κένταυρος, ὃς | ἵπποισι ..

Dagegen starke Interpunction in allen übrigen Epoden (α, γ, δ).

3) Ol. VI, Gstr. γ, 4: ... ἀλλ' ἐν | Κέκρυπτο γὰρ σχοίνῳ ..

Dagegen Hiatus mit starker Interpunction in Gstr. α: ... ποναθῇ. | Ἀγησία ... und ohne dieselbe Str. γ: .. ἀμεμφεῖ | Ἰῷ μελισσᾶν ..; ferner Interpunction in Str. α, ε, Gstr. ε. Ferner ist auch die Quantitirung ἐκέλευσεν | Ἥρωι in Gstr. β zu erwähnen.

4) Ol. IX, Gstr. α, 8: .. παρὰ | Ἀλφεοῦ τε ῥέεθρον. Hier sind auf derselben Stelle die widersprechendsten Erscheinungen vereinigt! (vgl. § 5, 13). — Dagegen die Quantitirungen: Str. γ: μάτρως δ' ἐκάλεσσέ νιν | ἰσώνυμον ἔμμεν; Gstr. γ: ἔμβαλεν· | ὥστ'..; Gstr. δ: κλεὸς | ὥρουσαν; dann der Hiatus Str. δ: δόλῳ | ἁπτῶτι; endlich noch eine starke Interpunction in Gstr. β.

5) Ol. XIV, Str. 10: .. θέμεναι παρὰ | Πύθιον Ἀπόλλωνα.

In der Gstr. ist eine wirkliche Länge, νέαν.

6) Ol. XI, Ep. α, 8: θήξαις δέ κε φύντ' ἀρετᾷ ποτὶ | πελώριον ὁρμᾶσαι κλέος ..

Dagegen Hiatus Ep. β: .. ἅρματι | Ἀγώνιον ..; Ep. ε: ἅ ποτε | Ἀναιδέα ...; ferner die Quantität, die in allen Epoden die rhythmische Länge für die sprachlich kurze Silbe erfordert.

7) Ol. XIII, Ep. ε, 112: καὶ πᾶσαν κατὰ | Ἑλλάδ' εὑρήσεις ..

Dagegen Ep. α: μέτρᾳ | Ἢ θεῶν ...; Ep. β: ἀριστεύσατε | Ἡδὲ ...; Ep. γ: αὐτίκα | Ἦν ὕπαρ ..

8) Nem. V, Ep. β, 4: κατένευσέν τέ Ϝοι ὀρσινεφὴς ἐξ | Οὐρανοῦ Ζεὺς ἀθανάτων βασιλεύς.

9) Nem. V, Str. γ, 4: πότμος δὲ κρίνει συγγενὴς ἔργων περὶ | πάντων.

Ebenso Gstr. γ: χαίρω, δ' ὅτι | ἐσθλοῖσι μάρναται . ., wo trotz des engen grammatischen Connexes ein Hiatus stattfindet.

10) Nem. X, Ep. β, 1: καὶ ὅστις ἁμιλλᾶται περὶ | ἐσχάτων ἀέθλων . ., mit engem Connexe trotz des Hiatus.

Dagegen Ep. α: φέρτατος | ἵκετ' . .; Ep. δ: Ἔνθεν ἁρπάξαντες ἄγαλμ' Ἄιδα, ξεστὸν πέτρων, | ἔμβαλον στέρνῳ Πολυδεύκεος . . .; Ep. ε: εἰ δὲ κασιγνήτου πέρι | μάρνασαι . .

11) Ol. VI, Str. γ, 5: βασιλεὺς δ' ἐπεὶ | Πετραέσσας ἐλαύνων ἵκετ' ἐκ Πυθῶνος.

Dagegen Gstr. α: ὃν ἐν δίκᾳ | Ἀπὸ γλώσσας . . .; Str. β: ἐν Ὀλυμπίᾳ | Ἐπεὶ δέξαντο . .; Gstr. β: βρέφος, | ὃς ἀνδρῶν . . .; Gstr. γ: ἐν ἀπειράτῳ, | Ἴων ξανθαῖσι . . .; Str. δ: πατρὶ | Ἑορτάν τε κτίσῃ . . .; Gstr. δ: δρόμον | Ἐλαυνόντεσσιν . . . .

12) Nem. X, Ep. γ, 3: ἐπεὶ | Εὐρυχόρου ταμίαι . .

Dagegen Ep. α: ὄψιν ἐειδόμενος | Ἀθανάτων . . Ep. δ: ἐφορμαθεὶς δ' ἄρ' ἄκοντι θοῷ | Ἥλασε.

13) Nem. X, Str. δ, 3: ἐπεὶ | τοῦτον . . .

Dagegen meist starke Interpunction Str. α, Gstr. α, Str. β, Gstr. β; dann Hiatus Str. γ; endlich rhythmische Verlängerung der Kürze Gstr. γ, Gstr. δ.

14) Ol. IX, Ep. β, 3: ἀλλὰ | Ζηνὸς τέχναις . . .

Dagegen starke Interpunction Ep. γ.

15) Ol. XI, Ep. α, 6: ὡς | Ἀχιλεῖ Πάτροκλος.

Dagegen Ep. γ: ποταίνιον | ἔλαχε . .; Ep. δ: Διός, | ἐν . . .; Ep. ε: χρόνον, | ἰδέᾳ . . .

16) Pyth. V, Gstr. α, 9: Μάκαρ δὲ καὶ νῦν κλεεννᾶς ὅτι | εὔχος ἥδη παρὰ Πυθιάδος ἵπποις ἐλών . . .

Dagegen Str. α: Κάστορος· | εὐδίαν . .; Gstr. β: ἀταρβεῖ φρενὶ | ἦλθες . . .; Str. γ: Ἡρακλέος | ἐκγόνους . . .; Str. δ: χάριν | ἔνδικον . . .; Gstr. δ: σθένος· | ἔν τε . .

17) Pyth. X, Ep. δ, 3: ὅτι | ὑψοῦ φέροντι.

Dagegen finden sich in den betreffenden Stellen der übrigen Epoden weder Erscheinungen, die auf eine stärkere Pause schliessen liessen, noch solche, die ein Fehlen derselben andeuteten.

18) Nem. V, Str. α, 3: διαγγέλλοισ', ὅτι | Λάμπωνος υἱὸς . . .

Dagegen starke Interpunction Str. β, Str. γ.

19) Isthm. II, Ep. γ, 3: ἐπεί τοι | οὐκ ἐλινύσοντας αὐτοὺς ἐργασάμαν.

Dagegen starke Interpunction Ep. β.

20) Isthm. II, Ep. γ, 5: ὅταν | ξεῖνον ἐμὸν ἠϑαῖον ἔλϑῃς.

Dagegen Interpunction Ep. β.

Es kommen unter mehreren Nummern Doppelbeispiele vor; ausserdem stehen andere unter I und II, so dass die Anzahl der Belege grösser ist, als die laufenden Nummern. Das Hauptgewicht liegt nun in der Erscheinung, dass Wortbrüche nicht neben diesen Elisionen u. s. w. vorkommen, so dass dem vortragenden Künstler die Anwendung von Pausen unbenommen bleibt. Ja es ist im höchsten Grade wahrscheinlich, dass diese Pausen unter allen Umständen angewandt wurden: denn sonst würde nicht an derselben Stelle Hiatus und dennoch engste Zusammengehörigkeit des Sinnes stattfinden, worüber schon § 5, 13 gesprochen wurde, und wofür die Beispiele unter den obigen Nummern leicht in die Augen springen. Wo freilich eine andere Strophe ein umgekehrtes Verhalten zeigt, da könnte man hier einen etwas veränderten Vortrag annehmen; doch widerspricht dem eben der zuletzt erwähnte Fall.

4. Unter den obigen Beispielen zeigen mehrere nicht nur einen engen Connex der Verse, sondern selbst der Periode. Man könnte so zu der Ansicht gelangen, dass die letzteren nicht überall richtig ausgeschieden seien; aber eine Betrachtung der Verhältnisse im **Ausgang der Strophen** wird diesen Schluss sogleich als einen voreiligen erscheinen lassen. Die Strophen bilden die grössten, auffälligsten und natürlichsten Abschnitte der Gedichte, will man nicht etwa die Trias (Strophe, Gegenstrophe, Epode) über sie stellen; und wir werden sehen, dass auch die letztere in bemerkbarer Weise mit einem stärkeren Einschnitte im Inhalte verbunden zu sein pflegt. Lässt sich also zeigen, dass auch von Strophe zu Strophe der Connex ein sehr enger sein kann, dass eine Strophe in einem grammatischen Satze, der erst von der nächsten Strophe weiter geführt wird, abbrechen darf: dann wird ja eine noch grössere Freiheit für die Periodenschlüsse zugestanden werden müssen. Man wird mit Recht der Anschauung Raum geben, dass für den Schluss der Verse innerhalb der Perioden am wenigsten ein gewisser Abschluss des Sinnes in Anspruch genommen werden

darf; dass eher eine längere Pause am Schlusse der Periode zu erwarten ist; und dass eine solche am Schluss der Strophen am besten innegehalten sein muss. Da bei der bald folgenden Aufzählung angegeben ist, ob eine Strophe, eine Gegenstrophe oder eine Epode gemeint sei, so wird man leicht den Abschluss der triadischen Gruppen von dem der blossen Strophen unterscheiden können. Bei der vergleichenden Berechnung ist jedoch zu beachten, dass die letzte Epode natürlich nothwendig durch eine starke Interpunction geschlossen werde; liegen daher n triadische Gruppen vor, so ist nur auf $3n-1$ Ausgänge zu achten, so dass beispielsweise in Ol. I nicht 12, sondern nur 11 Ausgänge zu berücksichtigen sind. Ebenso sind, wo n Strophen ohne Epoden vorliegen, $n-1$ Ausgänge zu beachten.

Ich habe nach der in unseren Texten gebräuchlichen Interpunction die Verhältnisse allgemein abgeschätzt und mich hiebei nach der Schneidewinschen Ausgabe gerichtet. Dass dieser Massstab im einzelnen nicht zuverlässig sei, ist ganz offenbar. So interpungirt man z. B. nicht am Schlusse von Ol. I, Str. β, obgleich ein deutlicher Abschnitt im Sinne vorliegt:

τότ' Ἀγλαοτρίαιναν ἁρπάσαι
ἀ. β'. Δαμέντα φρένας ἱμέρῳ χρυσέαισιν ἀν' ἵπποις —

während an anderen Stellen die engste Zusammengehörigkeit stattfindet, wie Ol. III zwischen dem Ausgange von Str. α und dem Anfange von Gstr. α:

Δωρίῳ φωνὰν ἐναρμόξαι πεδίλῳ
ἀ. α'. Ἀγλαόχωμον.

Ebenso ist der Werth sogar desselben Interpunctionszeichens an verschiedenen Stellen ein sehr verschiedener. Und doch können wir hier nur die Frage aufwerfen: ob Interpunction, ob nicht? und können nicht einmal, um nicht in ein Labyrinth von Auseinandersetzungen uns zu verlieren, zwischen den stärkeren und den schwächeren Interpunctionen unterscheiden. So viel ist aber ebenfalls offenbar, dass die nicht interpungirten Ausgänge durchschnittlich einen viel engeren Connex mit dem Anfange der folgenden Strophe anzeigen, als die interpungirten. Und so genügt desshalb eine Zusammenstellung nach obigen Grundsätzen für unsere Zwecke vollkommen. Zeigen sich die Strophenausgänge auch nur

ziemlich selten nicht interpungirt, so werden wir einsehen, dass dem musikalischen Componisten (denn das ist jeder alt-classische Dichter) eine bedeutende Freiheit hinsichtlich des Pausensatzes gestattet war. Ich zähle nur die Stellen auf, wo Interpunction stattfindet.

Ol. I. Vier Triaden, also zu beachten 11 Strophen-Ausgänge. Interpungirt: Str. α. — Gstr. α. β. — Ep. α. β. γ. — Also 5 mal unter 11 Fällen (5 : 6).

Ol. II. 14 Ausgänge.
S. α. β. γ. δ. — G. β. γ. — E. α. β. γ. δ. (10 : 4).

Ol. III. 8 Ausgänge.
S. β. γ. — G. α. γ. — E. α. β. (6 : 2).

Ol. IV. 2 Ausgänge. — S. α. — G. α. (2 : 0).

Ol. V. 8 Ausgänge.
S. α. β. γ. — G. α. γ. — E. α. β. (7 : 1).

Ol. VI. 14 Ausgänge.
S. α. β. ε. — G. α. β. — E. α. β. γ. δ. (9 : 5).

Ol. VII. 14 Ausgänge.
S. α. β. γ. δ. ε. — G. α. β. ε. — E. α. β. γ. (11 : 3).

Ol. VIII. 11 Ausgänge.
S. α. β. γ. δ. — G. α. β. δ. — E. β. γ. (9 : 2).

Ol. IX. 11 Ausgänge.
S. α. γ. δ. — G. α. — E. β. (5 : 6).

Ol. X. 2 Ausgänge. — S. (1 : 1).

Ol. XI. 14 Ausgänge.
S. α. β. ε. — G. α. δ. ε. — E. α. β. γ. δ. (10 : 4).

Ol. XII. 2 Ausgänge. — S. (1 : 1.).

Ol. XIII. 14 Ausgänge.
S. α. β. γ. ε. — G. β. γ. δ. ε. — E. α. β. γ. δ. (12 : 2).

*Ol. XIV. 1 Ausgang. — S. — (1 : 0).

Pyth. I. 14 Ausgänge.
S. α. β. γ. δ. ε. — G. α. δ. — E. α. β. γ. δ. (11 : 3).

Pyth. II. 11 Ausgänge.
S. α. β. γ. — G. α. β. γ. δ. — E. α. β. (9 : 2).

Pyth. III. 14. Ausgänge.
S. α. β. γ. δ. ε. — G. α. β. γ. δ. ε. — E. α. β. γ. δ. (14 : 0).

Pyth. IV. 38 Ausgänge.
S. α. β. δ. ε. ς. ια. ιγ. — G. α. γ. δ. ε. ς. η. ι. ια. ιβ. — E. α. β. γ. δ. ε. ϡ. ι. ια. ιβ. (25 : 13).

Pyth. V. 11 Ausgänge.
S. α. β. γ. δ. — G. α. β. δ. — E. β. γ. (9 : 2).

*Pyth. VI. 5 Ausgänge. — S. α. β. γ. δ. ε. (5 : 0).

Pyth. VII. 2 Ausgänge. — S. α. — G. α. (2 : 0).

Pyth. VIII. 14 Ausgänge.
S. α. β. γ. ε. — G. α. β. ε. — E. α. β. γ. δ. (11 : 3).

Pyth. IX. 14 Ausgänge.
S. α. γ. δ. — G. α. β. γ. δ. ε. — E. α. β. γ. δ. (12 : 2).

Pyth. X. 11 Ausgänge.
S. α. β. δ. — G. β. δ. — E. α. β. γ. (8 : 3).

Pyth. XI. 11 Ausgänge.
S. α. γ. δ. — G. α. δ. — E. α. β. γ. (8 : 3).

*Pyth. XII. 3 Ausgänge. S. α. γ. (2 : 1).

Nem. I. 11 Ausgänge.
S. α. β. γ. δ. — G. γ. — E. α. β. γ. (8 : 3).

*Nem. II. 4 Ausgänge. — S. α. γ. (2 : 2).

Nem. III. 11 Ausgänge.
S. α. β. γ. δ. — G. β. γ. δ. — E. α. β. γ. (10 : 1).

*Nem. IV. 11 Ausgänge. — S. α. γ. δ. ς. ζ. ϡ. ια. (7 : 4).

Nem. V. 8 Ausgänge. — S. α. γ. — G. α. — E. α. β. (5 : 3).

Nem. VI. 8 Ausgänge. — S. α. γ. — G. α. — E. α. β. (5 : 3).

Nem. VII. 14 Ausgänge.
S. α. ε. — G. α. β. δ. — E. α. β. γ. δ. (9 : 5).

Nem. VIII. 8 Ausgänge.
S. α. β. γ. — G. α. β. — E. α. β. (7 : 1).

*Nem. IX. 10 Ausgänge.
S. α. β. γ. δ. ε. ς. ζ. η. ϡ. ι. (10 : 0).

Nem. X. 14 Ausgänge.
S. α. β. γ. δ. — G. α. β. γ. δ. ε. — E. α. β. γ. δ. (13 : 1).

Nem. XI. 8 Ausgänge. — S. α. β. — G. α. β. — E. α. β. (6 : 2)

Isthm. I. 11 Ausgänge.

S. α. β. γ. δ. — G. β. γ. δ. — E. α. γ. (9 : 2).

Isthm. II. 8 Ausgänge.

S. α. β. γ. — G. α. γ. — E. α. β. (7 : 1).

Isthm. III. 14 Ausgänge.

S. α. β. γ. δ. ε. — G. β. γ. δ. ε. — E. α. γ. δ. (12 : 2).

Isthm. IV. 8 Ausgänge. — S. α. — G. α. — E. β. (3 : 5).

Isthm. V. 8 Ausgänge. — S. α. γ. — G. α. β. — E. α. β. (6 : 2).

Isthm. VI. 8 Ausgänge. — S. α. β. — G. β. — E. α. (4 : 4).

*Isthm. VII. 6 Ausgänge. — S. α. β. γ. δ. ε. ς. (6 : 0).

Bei Abschluss eines so bedeutenden Abschnittes wie die Strophe ist, würden wir das fast ausnahmlose Vorhandensein mindestens einer schwachen Interpunction erwarten: und doch findet man bei Addirung der obigen Daten, dass etwa in einem vierten Theil der Fälle die Pause fehlt (344 : 112). Die eigentlich viel schlichteren Tragiker haben auch, wie ich anderswo angedeutet habe, viel regelmässiger die Strophen mit meist starker Interpunction geschlossen. Da nun aber die volle Melodie, mindestens ein in sich in hohem Grade selbständiger Abschnitt derselben mit der Strophe abläuft, und dennoch nicht einmal eine schwache Interpunction nothwendig vorhanden ist, so dürfen wir schon hieraus zurückschliessen auf den Vers und demselben die musikalische Pause auch in dem Falle vindiciren, wenn der grammatische oder rhetorische Connex diesem zu widersprechen scheint.

5. Ich habe in voriger Nummer diejenigen Pindarischen Gedichte, welche nicht triadisch, sondern in fortlaufenden Strophen, componirt sind, mit einem Sternchen bezeichnet. In den übrigen Gesängen wollen wir aus der folgenden Zusammenstellung noch ein wichtiges Verhältniss kennen lernen:

I. Strophen.

Es haben	unter	Interpunction:	nicht Interp.:
Ol. I.	5 S. 5 G. 4 E.	4 S. 2 G. 4 E.	1 S. 3 G. 0 E.
II.	3 — 3 — 2 —	2 — 2 — 2 —	— — —
III.	3 — 3 — 2 —	2 — 2 — 2 —	— — —

Es haben	unter			Interpunction:			nicht Interp.:		
	1 S.	1 G.	— E.	1 S.	1 G.	— E.	— S.	— G.	— E.
Ol. IV.	1	—	—	1	—	—	—	1	—
V.	3	3	2	3	2	2	—	—	—
VI.	5	5	4	3	2	4	2	3	—
VII.	5	5	4	5	3	3	—	2	1
VIII.	4	4	3	4	3	2	—	1	1
IX.	4	4	3	3	1	1	1	3	2
X.	1	1	—	1	—	—	—	1	—
XI.	5	5	4	3	3	4	2	2	—
XII.	1	1	—	1	—	—	—	1	—
XIII.	5	5	4	4	4	4	—	—	—
Pyth. I.	5	5	4	5	2	4	—	3	—
II.	4	4	3	3	4	2	1	—	1
III.	5	5	4	5	5	4	—	—	—
IV.	13	13	12	7	9	9	6	4	3
V.	4	4	3	4	3	2	—	1	1
VII.	1	1	—	1	1	—	—	—	—
VIII.	5	5	4	4	3	4	1	2	—
IX.	5	5	4	3	4	4	2	1	—
X.	4	4	3	3	2	3	1	2	—
XI.	4	4	3	3	2	3	1	2	—
Nem. I.	4	4	3	4	1	3	—	3	—
III.	4	4	3	4	3	3	—	1	—
V.	3	3	2	2	1	2	1	2	—
VI.	3	3	2	2	1	2	1	2	—
VII.	5	5	4	2	3	4	3	2	—
VIII.	3	3	2	3	2	2	—	1	—
X.	5	5	4	4	5	4	1	—	—
XI.	3	3	2	2	2	2	1	1	—
Isthm. I.	4	4	3	4	3	2	—	1	1
II.	3	3	2	3	2	2	—	1	—
III.	5	5	4	5	4	3	—	1	1
IV.	3	3	2	1	1	1	2	2	1
V.	3	3	2	2	2	2	1	1	—
VI.	3	3	2	2	1	1	1	2	1
Summa	146.	146.	109.	114.	91.	96.	29.	52.	13.

Besonders stark fällt der Unterschied auf, der zwischen den Gegenstrophen und den Epoden herrscht, da bei den ersteren die Interpunction in mehr als einem Dritttheil der Fälle fehlt, während sie bei den letzteren nur in dem achten Theil der Fälle ausbleibt, bei den Strophen aber etwa im fünften Theile. Genauer sind die Verhältnisszahlen:

für die Gegenstrophen = 0,356. (vorhanden 0,644 mal)
Strophen = 0,198. (vorhanden 0,802 mal)
Epoden = 0,119. (vorhanden 0,881 mal).

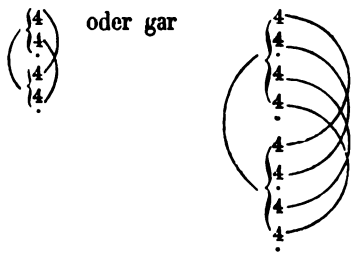
Dieses stimmt zunächst darin, dass nach den Epoden die Interpunction am allerseltensten fehlt, mit der allgemeinen Theorie überein. Denn da jene am Schluss der musikalischen Gesammtcomposition (der sogenannten Trias) stehen, die später nur noch wiederholt wird, so musste auch bei ihnen ein Abschluss des Sinnes sorgfältiger erstrebt werden, als am Ende der nächst kleineren Abschnitte, der Strophen. Somit erhalten wir aus blosser Beobachtung der unzweifelhaft vorliegenden Fälle, folgendes Gesetz:

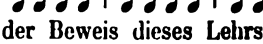
Während Elision oder Connex durch post- und präpositive Wörter in den chorischen Versen gestattet, aber freilich nur selten anwendbar ist, sind diese Verhältnisse am Schlusse der Strophe nicht mehr zulässig. Auch bei Pindar neigt dieselbe stark dahin, durch eine genügende Interpunction abgeschlossen zu werden; bedeutend mehr aber tritt diese Neigung am Schlusse der ganzen Triade hervor.

6. Da bei einer so grossen Anzahl von Strophenpaaren (146 bei Pindar) schwerlich an einen Zufall zu denken ist, so ist auch noch die Frage zu beantworten, wie es komme, dass die Strophen so unverhältnissmässig häufiger mit Interpunction schliessen, als die Gegenstrophen. Es ist hier der Ort, wo wir mit einem Gesetze bekannt werden müssen, durch welches sich die antike Composition fast diametral von der modernen unterscheidet.

Dem Griechen war, wo nicht echte Marschweisen dies forderten, die fortgesetzte Zweitheilung der Musik wegen ihrer zu grossen Einförmigkeit im höchsten Grade unangenehm; nur in ganz volksthümlichen Weisen wurde sie angewandt.

Dieses Gesetz ist ein so weitgreifendes und allgemeines, dass in der ganzen höheren Poesie sich kein Beispiel findet, in welchem ein Gedicht aus lauter gleichen Strophen nach der Construction



componirt wäre. Und dies gerade ist unsere ganz gewöhnliche moderne Schablone. Wir haben z. B. schon gleich im Lorelei-Liede, wo je 2 Strophen musikalisch eine einzige bilden, diese Construction. Die Periode also besteht aus 2 gleichen Gruppen von je 4 Sätzen; jede Gruppe besteht (musikalisch) aus 2 gleichen Versen; jeder Vers aus 2 Sätzen; jeder Satz aus 2 Gliedern; jedes Glied aus 2 Takten. Wären nun auch noch gerade Takte für die Composition gewählt, so würde die Einförmigkeit wahrhaft entsetzlich sein. Wie würde das selbst einem modernen Ohre klingen, wenn nun nicht nur Thesis und Arsis einander gleich wären, sondern unausgesetzt auch noch beide in je 2 gleiche Noten zerfallen würden, in folgender Art?  u. s. w.? Hier zunächst der Beweis dieses Lehrsatzes.

I. Nur unter den ganz populären Systemen des Anakreon findet sich ein solches aus 4 je 4taktigen Versen; doch variirt hier auch noch die zweite Gruppe durch katalektischen Schluss (im Lorelei-Liede u. s. w. sind beide Gruppen gleich). Das Gedicht (Πῶλε Θρηϊκίη, τί δή με u. s. w.) ist Leitf. S. 117 angeführt. Ebenso finden sich Strophen dieser Bildungsart in der späteren, byzantinischen Zeit, die in so vielfacher Beziehung bereits ein modernes Gepräge hat (Leitf. S. 118).

II. Aber bereits in den volksthümlichen Weisen des Aristophanes fehlen Strophen und Systeme dieser Art.

III. Die gesammte strophische Lyrik kennt diesen Strophenbau nicht. Es konnten desshalb Comp. § 35 keine

Strophen dieser Art angeführt werden, selbst nicht aus Horaz, bei dem man es doch als eine grosse Entdeckung begrüsste, als man die 4-Versigkeit seiner Strophen aufgefunden hatte. Daran dachte man freilich nicht, dass es mit dieser Aeusserlichkeit noch nicht abgethan sei, und dass selbst der viermal wiederholte Vers immer noch durch die Tripodien, aus denen er besteht (Strophe aus dem kleinen Asclepiadeus, Comp. S. 383) oder selbst durch Wechsel in der Ausdehnung der Sätze und durch mesodischen Bau der Verse gegen diese Gleichförmigkeit ein starkes Gegengewicht bildet (Strophe aus dem grossen Asclepiadeus, Comp. S. 384).

IV. Ebenso fehlt der fragliche Bau bei Pindar.

V. Auch in sämmtlichen chorischen Strophen der Dramatiker finden sich keine Belege; und man sollte sie hier doch noch eher erwarten, da durch die Aufeinanderfolge von Strophen verschiedenen Baues ja hinreichend Abwechslung geboten war.

VI. Endlich hat auch Euripides in seinen kommatischen Absätzen den Bau durchaus vermieden. Dass er dagegen in anapästischen Systemen vorkommt, stimmt durchaus mit dem oben gesagten (Marschtypus).

Beiläufig will ich hier die Frage aufwerfen, mit welchem Rechte nun die „Tetrapodisten", über die ich anderswo gesprochen habe, gerade diese der antiken Weise am meisten widersprechende Art den Alten obtrudiren wollen, ja sich nicht scheuen, sie entweder für die allein richtige zu erklären (M. Schmidt), oder als die gewöhnlichste betrachten, der sie sich — gegen die Natur der Sprache u. s. w. — überall möglichst annähern zu müssen glauben (R. Westphal)? Und wie lange wird es noch dauern, bis man aufhört, den Griechen ihre Art zu rauben und an deren Stelle das Moderne zu setzen? Denn bei jenen kann höchstens die Einzelperiode jene Construction haben, nie die Strophe.

Ehe wir aber zu dem augenblicklich vorliegenden Ziele gelangen, ist noch eine andere Erscheinung, und zwar wieder bei Pindar, ins Auge zu fassen.

VII. Ebenso hat Pindar es vermieden, Gedichte aus je 2 Triaden zu componiren. Auch dies kann kein Zufall

sein, da dieses Streben völlig dem anderen gleich ist, eine zu weit gehende Zweitheiligkeit der Strophen zu vermeiden.

Wir finden nämlich bei ihm 4 Gedichte aus je einer Triade, 11 aus je 3, 9 aus je 4, 12 aus je 5, 1 aus 13 Triaden. Warum ist gerade die Zahl von je 2 Triaden übersprungen? Zweimal genau dasselbe: diese schlagende Einfachheit durfte nicht in die höheren Kategorien eingreifen. Eine viermalige Absingung einer so weit ausgedehnten Melodie musste die Zweitheiligkeit schon weniger auffällig erscheinen lassen. Und doch ist es wiederum bemerkenswerth, dass sowohl die 3 mal, als die 5 mal genommene Triade häufiger vorkommt, als die 4 mal gesungene.

Wer das eben entwickelte sorgfältig erwogen hat, der wird jetzt den Schlüssel zu der Erscheinung haben, dass die Gegenstrophe bei Pindar etwa doppelt so häufig ohne Pause schliesst, als die Strophe. Auch diese Zweitheiligkeit von Strophe und Gegenstrophe, obgleich bereits durch den Hinzutritt einer dritten Grösse, der Epode, paralysirt, sollte, da sie zu oft wiederkehrte, möglichst verwischt werden. So drängte es denn den Dichter, hie und da, und nicht allzu selten, die Gegenstrophe dadurch, dass eine grössere Pause an ihrem Ende fehlte, der Epode möglichst nahe zu rücken, während meist gleichzeitig die Strophe durch eine grössere Pause isolirt war. Es entstand dann gleichsam die Combination $a + (a + b)$ statt $a + a + (b)$ oder $2\,a + b$.

Ich brauche zum Schlusse wohl kaum noch daran zu erinnern, dass man einem grossen Dichter nicht zu vielen Zwang zuschreiben darf für Beobachtung solcher Regeln, die ohnehin nicht zwingender Natur sind; dass aber ein grosser Componist ganz natürlich und instinctiv dazu neigte, möglichst den Abschluss des Sinnes mit dem der rhythmischen Abtheilungen in Uebereinstimmung zu bringen, leuchtet wohl von selbst ein. Wendet man also die Durchschnittsrechnung auf eine hinreichend grosse Anzahl von Fällen an, so wird man selten in Irrthümer verfallen, zumal, wenn man bemerkt, dass die Resultate gerade diejenigen sind, welche man aus der Natur der Sache erwarten musste.

7. Wir haben gesehen, dass die Ausgänge der Verse, da sie Elision u. s. w. zulassen, viel weniger dazu neigen, starke Pausen zu haben, als diejenigen der Strophen: es bleibt uns noch nach,

zu untersuchen, ob nicht der Schluss der Perioden häufiger durch Pausen markirt ist, als derjenige der Verse im Innern der Perioden. Dies ist von vornherein zu erwarten; der Nachweis aber ist zunächst bei demselben Dichter zu führen, den wir bisher aus guten Gründen als Basis der Untersuchung aufstellten. Ich nehme hier nicht auf die noch unvollkommenen Schemen am Schluss der Eurhythmie Beziehung, sondern auf meine Ausgabe Pindars. Die Perioden sind dort durchgängig aus rhythmischen Gründen abgesondert; findet sich nun, dass die metrischen Erscheinungen im grossen Ganzen auf dasselbe hindeuten, so wird jene Eintheilung um so mehr gerechtfertigt erscheinen. Wir werden noch in manchen Abschnitten der Metrik auf Pindar zurückkommen und zu zeigen vermögen, wie ausserordentlich zahlreich die Kriterien waren, die mich bei diesem Dichter leiteten, und folglich auch, wie sicher meine Constituirungen begründet sind. Hier haben wir es wieder mit der Interpunction zu thun, und eine am Schlusse angestellte Durchschnittsrechnung wird gerade das erwartete Resultat ergeben. Geben einzelne Gedichte abweichende Resultate, so wird man dieses sogleich erklärlich finden, wenn man bedenkt, wie es mit dem Ausgange der Strophen steht, bei dem doch ein noch viel consequenteres Innehalten von Interpunctionen zu erwarten war; und diese Ausgänge wurden doch wahrlich nicht aus rhythmischen Verhältnissen erschlossen.

Eine Unterscheidung der Verhältnisse in Strophe, Gegenstrophe und Epode ist hier nicht weiter nöthig, da wir hierüber schon ins Reine gekommen sind; ich zähle desshalb, der grösseren Einfachheit wegen alle drei unter der gemeinsamen Benennung „Strophe" auf, so dass wir ihren gemeinsamen Durchschnitt schliesslich finden werden; natürlich wird auch hier der Schluss der letzten Epode, resp. Strophe, nicht in Rechnung gezogen. Bei jedem Gedichte berechne ich also auf 3 Decimalen genau, wie oft Interpunction vorkomme am Schluss der Verse, Perioden und Strophen, das Gesammtvorkommen = 1 gerechnet; die dritte Decimale ist um 1 erhöht, wenn die folgende 5 oder mehr betragen hätte. Ich habe vor mir äusserst sorgfältige Schemen zu dem Dichter liegen, in denen jeder Wortschluss, jede Interpunction, jede Elision, Hiatus u. s. w. hinter den einzelnen metrischen Zeichen notirt ist, auch im Innern der Verse. Hiernach stelle ich die Berechnung an. Ich

muss gestehen, dass auch diese Ausarbeitungen mir sehr wesentliche Dienste für eine zuverlässige Constituirung der Schemen geleistet haben, und ihre Ausarbeitung war eine der mühsamsten und zeitraubendsten Beschäftigungen. Doch darf man ja vor keiner Arbeit, die irgend welche Nebendienste leisten kann, zurückschrecken, wenn Wahrheit und Zuverlässigkeit das Ziel ist, nach welchem man strebt. Der Leser möge die Berechnung an einzelnen Epinikien in meiner Ausgabe selbst controlliren.

	Verse:	Perioden:	Strophen:
Ol. I.	0,284.	0,472.	0,545.
II.	0,283.	0,514.	0,786.
III.	0,333.	0,417.	0,750.
[IV.	0,500.	0,400.	1,000.]
V.	0,333.	0,166.	0,875.
VI.	0,402.	0,450.	0,714.
VII.	0,480.	0,277.	0,856.
VIII.	0,463.	0,500.	0,818.
IX.	0,276.	0,500.	0,545.
[X.	0,377.	0,200.	0,500.]
XI.	0,279.	0,343.	0,714.
[XII.	0,500.	0,667.	0,500.]
XIII.	0,400.	0,600.	0,857.
[XIV.	0,500.	0,214.	1,000.]
Pyth. I.	0,440.	0,486.	0,786.
II.	0,462.	0,313.	0,909.
III.	0,384.	0,343.	0,029.
IV.	0,348.	0,471.	0,711.
V.	0,375.	0,469.	0,818.
VI.	0,333.	0,417.	1,000.
[VII.	0,333.	0,600.	1,000.]
VIII.	0,317.	0,480.	0,786.
IX.	0,373.	0,467.	0,857.
X.	0,292.	0,833.	0,727.
XI.	0,375.	0,450.	0,727.
XII.	0,500.	0,500.	0,500.
Nem. I.	0,450.	0,500.	0,818.
II.	0,200.	0,500.	0,500.
III.	0,333.	0,583.	0,909.

	Verse:	Perioden:	Strophen:
Nem. IV.	0,350.	0,409.	0,636.
V.	0,333.	0,519.	0,455.
VI.	0,212.	0,375.	0,625.
VII.	0,262.	0,440.	0,643.
VIII.	0,394.	0,556.	0,875.
IX	0,455.	0,333.	1,000.
X.	0,375.	0,486.	0,929.
XI.	0,611.	0,476.	0,750.
Isthm. I.	0,429.	0,400.	0,818.
II.	0,630.	0,444.	0,875.
III.	0,560.	0,400.	0,857.
IV.	0,471.	0,467.	0,500.
V.	0,370.	0,667.	0,875.
VI.	0,361.	0,417.	0,500.
VII.	0,357.	0,314.	1,000.
Summe	17,095.	19,835.	32,918.
Durchschnitt:	0,389.	0,414.	0,748.

Da aber manche dieser Gedichte zahlreiche Strophen, andere deren nur wenige haben, so ist diese Durchschnittszahl, wobei jedes Gedicht als Einheit betrachtet wird, eigentlich nicht correct; jedoch gleichen sich die Discrepanzen im Ganzen wieder aus. Nur die Gedichte aus nicht mehr als drei Strophen, welche ich in der Tabelle eingeklammert habe, geben, wie leicht ersichtlich, ein zu unzuverlässiges Resultat, da in ihnen der Zufall zu sehr herrscht; sondern wir diese also aus, dann erhalten wir folgende Summe: für die Verse 14,885, Perioden 17,754, Strophen 28,918, und folgende Durchschnittszahlen: 0,382. — 0,455. — 0,741. Hiebei sind die Schlüsse der Epoden, mit denen die ganze Trias endigt, denen der Strophen und Gegenstrophen gleichgerechnet; unter Nr. 5 sind alle 3 unterschieden; nimmt man aber den Durchschnitt der dortigen Zahlen (0,644. — 0,802. — 0,881), so findet man 0,742, was mit dem Resultate hier fast genau übereinstimmt, obgleich hier auch noch die Gedichte aus gleichen Strophen berücksichtigt sind. Aus der genaueren Zusammenstellung der Verhältnisszahlen wird man nun leicht ermessen können, wie stark verhältnissmässig die Gliederung auch im Inhalte des Textes je nach den rhythmischen Abschnitten ist:

Vorkommen der Interpunction

bei den Versen = 0,382.
Perioden = 0,455.
Gegenstrophen = 0,644.
Strophen = 0,802.
Epoden = 0,881.

Dass vom Verse zur Periode ein viel kleinerer Sprung ist, als von der letzteren zur Strophe, war durchaus nur zu erwarten. Zweimal (Ol. VII und Pyth. II) finden sich auch kleine Perioden, die ohne Pause im Verse schliessen; vgl. Eurh. § 13, 2. Dass die Fabrikanten sinnloser Schablonen (wie neuerdings W. Brambach) hieran Anstoss nehmen würden, war vorauszusehen, und es nützt nichts, wenn man daran erinnert, wie leicht musikalisch scharf gesonderte Perioden ohne eine Pause an einander gerückt werden können; es nützt nichts, wenn man daran erinnert, dass diese Erscheinung in unserer Musik eine der aller-alltäglichsten ist: denn jede Berufung auf inneren Werth und Bedeutung ist demjenigen, der nicht verstehen will oder kann, doch überflüssig.

In den chorischen Compositionen der Tragiker sind die Perioden und ebenso die Strophen durchgängig durch eine viel constantere und meist auch stärkere Interpunction abgesondert, als bei Pindar. Schon ein flüchtiger Einblick in die in den vorhergehenden Bänden der Kunstformen veröffentlichten Texte wird dies evident machen; ich unterlasse es daher, hier weitere Zusammenstellungen zu geben, obgleich durch sie sogleich offenbar werden würde, dass auch nach dieser Richtung hin meine Constituirungen die strengste Probe bestehen. Doch würde diese Aufzählung nur für Urtheilslose nöthig sein. — Ueber die Pausen bei den kommatischen Absätzen ist Mon. § 11 ausführlich gehandelt worden.

8. Ehe wir weitere und wichtige Fragen in Betreff der Verspausen bei den Dramatikern erörtern, haben wir noch über den Einfluss der grammatischen Interpunction und des Personenwechsels auf die rhythmischen oder metrischen Pausen zu sprechen. Unter den ersteren sind natürlich die Pausen in der Melodie, vor Allem die Verspause, auch etwa die kleine Pause, welche mit der Cäsur verbunden ist, zu verstehen; die letzteren

würden darin bestehen, dass eine an sich kurze Schlusssilbe durch eine Pause vermehrt und demgemäss zu einer grösseren Geltung erhoben würde. Dieser Unterschied ist ganz auffällig. Würde das erste Komma in

Μῆνιν ἄειδε, θεά, Πηληιάδεω Ἀχιλῆος

eine metrische Pause erzeugen, so würde dies heissen, dass es in Verbindung mit der vorhergehenden Silbe -δε einer Länge gleichkäme; man hätte dann θεά einsilbig auszusprechen, und es wäre allerdings auch ein ordentlicher Hexameter hergestellt, in welchem die Takte keinen Einhalt erlitten. Die rhythmische Pause in der Cäsur hingegen kommt auf eine, wenn auch kaum merkliche Pause hinaus, durch welche die vorhergehende Silbe eine kleine Einbusse erlitte, damit der Takt nicht sein gehöriges Mass überschritte. Nimmt man, wie es in den Kunstformen geschehen ist, die Pause am Ende der recitativen und chorischen Verse als eine willkürliche an, so ändert eine grammatische Pause hieran eigentlich nichts; doch hat man die Freiheit, bei ihrem Vorhandensein, wie auch sonst, nach Ermessen einzuhalten. Will man aber, namentlich bei bestimmten Taktmassen, auch am Ende chorischer Verse keine willkürliche Pause zugeben, so würde die rhythmische Pause, erzeugt etwa von einer Interpunction oder einem Personenwechsel, wieder auf eine Verkürzung der vorhergehenden Silbe führen, wie in der Cäsur; sollte sie aber ihre Kraft noch weiter erstrecken, so würde sie selbst eine lange Silbe statt einer kurzen vor sich dulden und einen etwa vorhandenen Hiatus aufheben, ohne dass der Taktfluss zu dem nächsten Verse hinüber irgend eine Unterbrechung erduldete.

Wir haben im ersten Buche gesehen, dass die Interpunction von Homer an so gut wie gar keinen Einfluss auf die Quantität der Silben äussert; eine kurze Silbe erscheint nicht als eine lange durch ihren Einfluss; und wenn Homer kurze Silben scheinbar verlängert, so ist dies von ganz anderen Verhältnissen abhängig, als von der Interpunction. Das Wort ὅς kann als eine Länge bei folgendem Vocale gelten, wenn sein Consonant nicht übergezogen wird; über andere Verhältnisse ist § 7 gesprochen. Auch der Hiatus wird bei Homer nicht wesentlich gemildert durch Interpunction. Wie es in der späteren Classicität stehe, ersieht man am besten aus so einfachen Verhältnissen, wie sie im Trimeter und Tetrameter

liegen, in denen weder durch Interpunction, noch durch Personenwechsel irgend etwas an der Quantität der Silben geändert wird.

Warum sollte nun der Versschluss eine Ausnahme machen? Ist er in den lyrischen Weisen wirklich ohne Pause, so ändern auch jene beiden Erscheinungen daran nichts. Dies zeigen unwiderruflich die gewöhnlichen anapästischen Tetrapodien der attischen Tragödie, in denen durch eine grammatische Interpunction nie etwas in der Quantität der Silben geändert wird, eben so wenig am Schlusse, als in der Mitte des Verses; und von ihnen ist ja eine so reiche Anzahl von Beispielen vorhanden, dass an eine Täuschung durch den Zufall gar nicht gedacht werden kann. Würden also in einzelnen chorischen Taktarten nur dann kurze Silben am Schluss der Verse als Längen gelten oder ein Hiatus entschuldigt werden können, wenn Interpunction oder Personenwechsel stattfänden: so würde ja hierdurch gerade ein schlagender Unterschied von jenen *versus neari*, den Anapästen, angedeutet sein, bei denen die Schlusssilben nicht je nach den verschiedenen Umständen eine verschiedene Geltung haben können. Im rhythmischen Sinne würde desshalb auch so unser Lehrsatz von den Fermaten am Schluss der chorischen Verse nicht im geringsten erschüttert werden; vielmehr wäre auch so der Beweis geliefert, dass der rhythmische Gang jener Gedichte, selbst in den Taktarten, denen man die Verspausen abzusprechen Lust hat, durchaus dieselben vertrüge, und zwar an beliebigen Stellen (so dass sie rhythmisch willkürlich wären), dass man sich dabei aber nach dem grammatischen Connexe gerichtet habe. Dieser Gebrauch wäre für unsere moderne Gewöhnung sehr plausibel, und aus keinem anderen Grunde kommen desshalb auch Unkundige stets darauf zurück. Aber man kann nicht genug daran erinnern, dass man an die griechischen Verhältnisse nur den griechischen Massstab anlegen dürfe. Eine Sprache, in der auch nach der stärksten Interpunction ein anlautender Doppelconsonant Position macht, ja in welcher in dieser Beziehung die Interpunction nicht den leisesten Unterschied macht: eine solche Sprache will ganz anders betrachtet sein, als etwa die deutsche, in welcher die Wörter auch im engsten Connexe nicht zusammen gesprochen werden. Denn in der Verbindung „die Liebe" ist z. B. der Artikel gerade so lang, als in der anderen: „die Streitsucht", obgleich hier drei Consonanten folgen.

Ueber den Personenwechsel war im ersten Buche aus Homer

nichts anzuführen, da im Epos die Reden durch referirende Sätze eingeleitet werden. Wir wollen nun aber sehen, wie es mit ihm bei den Dramatikern steht, die ihn häufig anwenden, von Sophokles an. Trotzdem findet sich kein einziger Trimeter oder Tetrameter, in welchem durch ihn eine kurze Silbe verlängert würde. Umgekehrt aber ist Elision bei ihm eine ganz gewöhnliche Erscheinung. So finden sich bei den Tragikern folgende Verse:

So. El. 1431. ΟΡ. εἰσορᾶτε ποῦ
τὸν ἄνδρ'; ΗΛ. ἐφ' ἡμῖν οὗτος ἐκ προαστίου | χωρεῖ . .
1502. ΟΡ. ἀλλ' ἕρφ'. ΑΙ. ὑφηγοῦ.
O. C. 883. ΧΟ. ἆρ' οὐχ ὕβρις τάδ'; ΚΡ. ὕβρις, ἀλλ' ἀνεκτέα.
Bacch. 970. ΔΙ. τροφάς γε τοιάσδ'. ΠΕ. ἀξίων μὲν ἅπτομαι.
I. A. 1466. ΚΛ. λιποῦσα μητέρ'; ΙΦ. ὡς ὁρᾷς γ', οὐκ ἀξίως.

Häufig ist diese Erscheinung bei Aristophanes, z. B.

Pax 110. ΤΡΥ. οὐκ ἔστι παρὰ ταῦτ' ἄλλ'. ΟΙ. ἰοὺ ἰοὺ ἰού.
195. ΤΡΥ. ἴθι νυν, κάλεσόν μοι τὸν Δί'. ΕΡΜ. ἰὴ ἰὴ ἰή.
275. ΠΟΔ. ἀνύσας τι; ΚΥΔ. ταῦτ', ὦ δέσποθ'. ΠΟΔ. ἥκέ νυν ταχύ.
283. ΠΟΔ. πῶς, ὦ πανοῦργ'; ΚΥΔ. ἐς τἀπὶ Θρᾴκης χωρία.
367. ΕΡΜ. ἐς αὐτίκα μάλ'. ΤΡΥ. ἀλλ' οὐδὲν ἡμπόληκά πω.
930. ΤΡΥ. ὀί; ΧΟΡ. ναὶ μὰ Δί'. ΤΡΥ. ἀλλὰ τοῦτό γ' ἔστ' Ἰωνικὸν
931. τὸ ῥῆμ'. ΧΟΡ. ἐπιτηδές γ', ἵν' ὁπότ' ἐν τῇκκλησίᾳ.
973. ΤΡΥ. ἀλλ' ὡς τάχιστ' εὐχώμεθ'. ΧΟΡ. εὐχώμεσθα δή.
1233. ΤΡΥ. καὶ τῇδ'. ΘΩΡ. ἆμ' ἀμφοῖν δῆτ'; ΤΡΥ. ἔγωγε νὴ Δία.
1290. ΠΑ. Λ. ἐγώ; ΤΡΥ. σὺ μέντοι νὴ Δί'. ΠΑ. Λ. υἱὸς Δαμάχου.

Man sieht zugleich, dass das Vorkommen der Elision beim Personenwechsel an keine besimmte Stelle des Trimeters, etwa wo ein neuer rhythmischer Abschnitt beginnt, gebunden ist. Auch im trochäischen Tetrameter, der doch offenbar in zwei Sätze zerfällt, ist das Verhältniss nicht anders: der Personenwechsel tritt nicht selten

mitten in einem Satze ein und kann auch hier mit Elision verbunden sein, z. B.

Eur. Ion 531: ΙΩΝ. τίς λέγει τάδ'; ΞΟΥ. ὅς σ' ἔθρεψεν ὄντα Δοξίας ἐμόν.

Phoen. 606: ΠΟ. καὶ θεῶν τῶν λευκοπώλων δώμαθ', ΕΤ. οἳ στυγοῦσί σε.

623: ΙΟ. ὦ τάλαιν' ἐγώ· τί δράσετ', ὦ τέκν'; ΠΟ. αὐτὸ σημανεῖ.

Aus einer statistischen Vergleichung der Stellen würde man das Resultat erlangen, dass die Elision im Verhältniss bei Personenwechsel eben so häufig vorkommt, als ohne denselben. Eben so ist bekannt, dass bei sämmtlichen Dichtern auch die stärkste Interpunction kein Hinderniss für die Elision ist; zahlreiche Belege sind so leicht zu finden, dass ich die Anziehung von Stellen unterlassen kann.

Die Frage, wie man namentlich bei vorhandenem Personenwechsel das elidirte Wort ausgesprochen habe, ist nicht leicht zu beantworten. Ein Wort wie Δί' unter den obigen Beispielen freilich mag einfach ohne eine erhebliche Spur des schliessenden α gesprochen sein. Weniger wahrscheinlich aber ist dieses Verfahren, wo ein Consonant so ans Ende kommt, der keine griechischen Wörter auszulauten pflegt, wie in τάδ', δέσποθ', εὐχώμεθ', δῆτ'; kaum denkbar ist dies in Fällen wie ἔρφ', πανοῦργ'; und endlich geradezu unmöglich ist dies bei ἄνδρ', τέκν', da selbst moderne Völker, welche an Consonantenhäufungen gewöhnt sind, hier nicht einsilbig zu articuliren vermögen. So bleibt denn nichts anderes übrig, als die Annahme, dass man in jedem Falle den scheinbar unterdrückten und daher auch nicht geschriebenen Vocal, wenn auch sehr flüchtig, ausgesprochen habe, dass aber fast gleichzeitig schon die andere Person begonnen habe, so dass keine Störung in den Takten entstand.

Der Personenwechsel an und für sich also — dies ist so klar wie der lichte Tag — und ebenso die grammatische oder rhetorische Pause ändern im Flusse der Rhythmen so gut wie nichts, indem sie keine musikalische Pause erzeugen. Neigen einige Taktarten dazu, hauptsächlich bei ihrem Vorhandensein am Ende des Verses den Hiatus

zuzulassen, oder die sprachliche Kürze zu dehnen, so zeigt dies nur, dass diese Taktarten, als von feurigerer Natur, die Fermaten weniger liebten, dass dieselben aber stets am Versschlusse zulässig blieben und man solche von längerer Dauer hauptsächlich dann anwandte, wenn der Wortsinn darauf hindrängte. In den Marschweisen dagegen und den ihnen verwandten anapästischen und einigen anderen Systemen (nicht in den chorischen Strophen, kommatischen Absätzen und echt lyrischen Strophen), sind durchaus keine Fermaten am Versschlusse zulässig, und es ändert hier weder Personenwechsel, noch Interpunction irgend etwas.

9. Man wird sich erinnern (vgl. § 5, 1. 2. § 7, 2. 3. 4. 5), dass die Quantität von Silben wie einerseits ὅς, γάρ, ὅν; andererseits σε, σύ, τό eigentlich eine sehr verschiedene ist, da die ersteren drei in der That wirkliche Längen bilden und erst dann zur Kürze werden, wenn ihr Consonant zu einem folgenden Worte übergezogen werden kann, so dass in der That nur die Silben ὅ-, γά-, ὅ- zurückbleiben. So können denn Wörter mit auslautendem Consonanten in der That noch in der ruhigeren epischen Sprache, welche die Wörter mehr getrennt ausspricht, wie wir gesehen haben, unter allen Umständen, auch wenn ihr Vocal geschärft ist, selbst bei vocalischem Anlaute des folgenden Wortes als Längen behandelt werden. Dagegen können auch bei Homer Silben der zweiten Art nur unter bestimmten rhythmischen Verhältnissen (§ 7) als Längen behandelt werden. Bedenkt man nun, dass eine Person, welche der anderen in die Rede fällt, unmöglich den von jener auszusprechenden Consonanten zu einem von ihr selbst gesprochenen Vocale überziehen kann, so sollte man erwarten, dass beim Personenwechsel Wörter wie γάρ u. dgl. die ihnen eigenthümliche Länge bewahren müssten. Aber es zeigt sich, dass schon die Griechen, gleich den jetzigen Franzosen und anderen Völkern leicht dahin neigten, die Schlussconsonanten überhaupt in der Aussprache zu unterdrücken. Wie leicht es bei dem ν unter allen Umständen geschah, mindestens in bestimmten Endungen, nach bestimmten Vocalen, wo es fast halbvocalisch klang, haben wir anderswo gesehen. In andern zahlreichen Fällen ist der Schlussconsonant überhaupt aus der Sprache verschwunden, wie σ im Genitiv

der zweiten Declination, ferner bei τύπτω statt τύπτομ, ὄνομα statt ὄνοματ u. dgl. m. So erklärt sich auch die allgemein gültige Quantitirung, die uns z. B. bei Soph. Phil. 753 entgegentritt:

ΦΙ. οἶσθ', ὦ τέκνον. ΝΕ. τί δ' ἔστιν. ΦΙ. οἶσθ', ὦ παῖ.
ΝΕ. τί σοί.

Also auch beim Personenwechsel bewahrt eine geschlossene Silbe nur dann ihre Quantität, wenn ihr Vocal gedehnt ist? Dies ist, so viel ich weiss, die allgemeine Ansicht: eine Ansicht, die so verkehrt ist, wie nur irgend möglich. Ich stelle dafür das folgende Gesetz auf:

Die geschlossene (consonantisch auslautende) Silbe bewahrt beim Personenwechsel die ihr zukommende Länge auch wenn ihr Vocal geschärft ist und die Worte der zweiten Person vocalisch anlauten, in dem Falle, dass sie einen kräftigen Ictus trägt; sie gilt dagegen als kurz, wenn ihr der letztere fehlt. — Diese Erscheinung ist ganz natürlich und fast selbstverständlich, da eine kräftig hervorgehobene Silbe keine lautliche Einbusse erleiden kann.

Für jene Bewahrung der Länge zeugen:

Soph. El. III, Gstr. α 5.

Η̄. φεῦ. Χ̄. φεῦ δῆτ' ὀλοὰ γᾱρ Η. ἐδάμη. Χ̄. ναί.

— > | ⏑ ⏑ | ⊔ | ⏑ ⏑ | ⊔ | — ∧ ||

Phil. V, Abs. α 5.

Χ̄. τάδε γὰρ νοῶ κράτιστον. Φ̄. ἀπό νύν με λείπετ' ἤδη.

⏑ ⏑ ⁝ — ⏑ — ⏑ | — — · ⏑ ⏑ || — ⏑ — ⏑ | — — ⊼ ||

Dass die „Nachhebung" des Jonicus (Comp. § 3, 10) einen kräftigen Ictus trage, ist ja eine nicht zu bezweifelnde Thatsache.

Ein grösseres Beweismaterial würde für eine an sich schon einleuchtende Regel zur Verfügung stehn, wenn der leichte, der aufgelöste Choreus (⏑ ⏑ ⏑) einen Personenwechsel bei der zweiten Silbe eintreten lassen könnte: da würde sich nämlich zeigen, ob denn wirklich eine Silbe wie γάρ in diesem Falle unter dem Ictus nie verkürzt werden könnte. Wesshalb Belege hierfür fehlen, dies lassen wir uns von *M. Wilms* (de personarum mutatione etc., S. 19) in seiner (der alten) Weise auseinandersetzen; ich habe jedoch diese

alte Nomenclatur — deren Kenntniss für die späteren Generationen der Philologen keinen anderen Werth hat, als die der Alchymisten für die heutigen Chemiker — wenigstens so weit verändern müssen, dass ich statt *arsis thesis* schreibe, und eben so musste die metrische Bezeichnung verändert werden.

„In his formis, ⏑ | ⏑ ⏑ *et* > | ⏑ ⏑ *vox monosyllaba, quamquam sane posita in thesi, tamen, cum diligentissime ab omnibus poetis vitatum sit, ne voces duae solutam thesim efficientes secernantur interpunctione: ne sic quidem ferri potest. Cujus rei quoniam nullum adhuc exemplum inveni, mihique persuasum est, nunquam nisi maxima diligentia thesim, cujus vi ac potestate partes pedis contineri debent, ita disrumpi a poetis, ut pausa quaedam inter ipsius thesis partes exsistat, neque eae continuo pronuntiari possint: pauci illi versus, quos antea attuli, ut mendosi corrigendi videntur:*

Ach. 1023. ΔΙ. πόθεν; ΓΕ. ἀπὸ Φυλῆς ἔλαβον οἱ Βοιώτιοι.

quae lectio quamquam etiam a scholiasta servatur ἀπὸ Φυλῆς, *tamen vocabulis transpositis mutanda est in:*

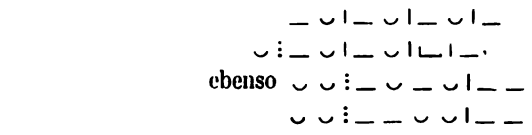
ΔΙ. πόθεν; ΓΕ. Φυλῆς ἀπ' ἔλαβον οἱ Βοιώτιοι.“

Weiter führt Wilms drei andere Stellen an (Pax 847, Lys. 162, Eccl. 1037), zu denen er Verbesserungsversuche gibt. Wir wollen die Sache auf sich beruhen lassen, da ja so häufig bei den Dramatikern Personen sich mitten ins Wort fallen, die Sätze einander ergänzend u. s. w., wobei ja offenbar eine Interpunction fehlt, und obendrein Elision beim Personenwechsel vorkommt. Etwas aber hat die Sache für sich: ein Wechsel mitten im aufgelösten starken Taktheile ist in jedem Falle auffällig, und jedenfalls ist hieraus ein sehr seltenes Vorkommen dieser Erscheinung erklärlich. Uebrigens widerspricht die obige Stelle auch unverändert nicht unserem Gesetze, da ja gerade in den lebendigeren Trimetern der Komödie die kyklischen Takte so häufig sind.

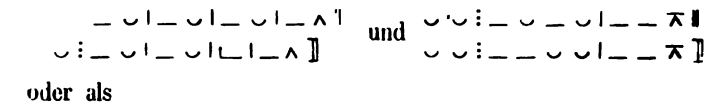
Dass unsere obigen beiden Stellen aus den lyrischen Partien des Sophokles sind, dürfte nicht ohne Bedeutung sein. Denn gerade der Gesang musste sich nothwendig der feierlicheren Sprache des alten Epikers wieder annähern, während in dem jedenfalls rascher recitirten Trimeter die attische Lebendigkeit zu Tage trat. Von diesem Gesichtspunkte aus sind derartige Erscheinungen zu

ermessen. Wenn ich überall die metrischen Erscheinungen aus der lebenden Sprache des jedesmaligen Zeitalters ableite, so war es nicht einmal nöthig, von einem langsameren, ruhigeren, feierlicheren epischen Vortrage zu sprechen. Zur Zeit Homers sprach auch das Volk weniger rasch und lebendig, als zur Zeit der Blüte Athens. Die Lakedämonier bewahrten sich das alte gemessene Wesen in der Sprache wie in den meisten Sitten, da sie sehr geringen Verkehr mit der Aussenwelt hatten. Verkehr und Bildung macht die Sprache und das ganze Wesen lebhafter: wer dies einsehen will, der braucht nicht weit zu reisen. Und zur Zeit Homers haftete der Mensch noch mehr an der Scholle und der damalige internationale Verkehr kann kaum mit dem zur Zeit des Perikles verglichen werden. So gewöhne man sich, aus den wirklichen Erscheinungen des Lebens die Theorie zu schöpfen und höre auf, von den Licenzen der einzelnen Dichter (die doch wahrlich keine Knittelverse schrieben) zu sprechen! Man vergleiche übrigens Nr. 14 und 12 am Ende.

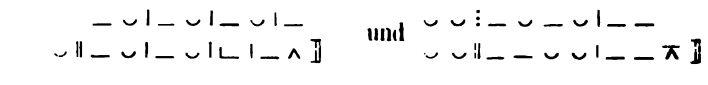
10. Wir haben noch, ehe wir zu einzelnen Versarten der Dramatiker übergehen, einen rhythmischen Punkt zu besprechen. Ich nehme für den gegenwärtigen Zweck, um in keiner Weise zu präjudiciren, Abstand von der Notirung der Verse als solcher Reihen, deren Schlusstakt nicht nur, etwa durch eine Pause, voll auslaufen muss, sondern welche dahinter auch noch eine beliebige Pause zulassen. Indem ich also z. B. notire:



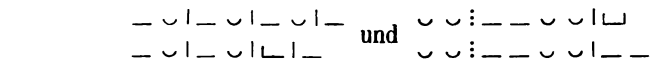
bleibe es vorläufig den mitgebrachten Ansichten des Einzelnen überlassen, ob er sich diese Aufeinanderfolgen (die natürlich sich unzweideutig als zwei wirkliche Verse documentiren müssen, nicht als Kola desselben Verses) denke als



oder als



Wer die letztere Ansicht hegt, und folglich für chorische Strophen in bestimmtem Taktmasse die Verspausen nicht anerkennt, der wird sagen, dass in folgenden Aufeinanderfolgen zweier Verse ein ganz anderes Verhältniss herrsche:



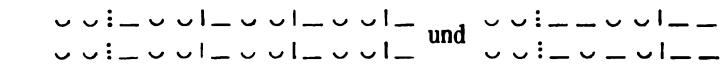
Es wird nämlich sagen: „Hier hat der erste Vers wirkliche Katalexis, da der zweite Vers nicht mit seinem scheinbaren Auftakte ihn ergänzt. Desshalb kann am Ende des ersten Verses, ohne dass dadurch eine wirkliche sogenannte Verspause indicirt wäre, eine Silbe stehn, die dem Umfang des Taktes nicht genügt, aber durch eine Pause ergänzt wird. Durch diese kann die kurze Silbe als eine lange erscheinen, die lange Silbe, und vielleicht auch die kurze, einen grösseren Werth als den von zwei kurzen Noten erhalten; endlich kann durch dieselben ein Hiatus entschuldigt werden."

Dieses Räsonnement, welches neuerdings wieder von W. Christ hervorgebracht ist, muss als ein höchst oberflächliches bezeichnet werden. Denn erstens fragen wir billig, wie es denn damit stehe, wenn etwa im Innern des Verses Noten wie ⏑, ⏑ vorkommen? Darf hier eine Pause die kurze Silbe ergänzen? Wir antworten, auf sämmtliche Fälle gestützt mit „Nein." Nun wohl, dann ist es doch ganz evident, dass der Versschluss eine Pause zulässt, die unter keinen Umständen in seinem Innern vorkommen kann. Den Versschluss aber wollen wir gar nicht von unserer rhythmischen Theorie hergestellt wissen: ob musikalische Perioden entstehen, ob der Vers einen legalen rhythmischen Ablauf habe, ob die Strophe eine musikalische Construction zeigt: dies alles sei uns vollkommen gleichgültig. Wir verlangten nur, eine einzige Stelle nachgewiesen zu sehen, wo eine kurze Silbe die Geltung einer rhythmischen Länge in diesem Verhältnisse habe, während an derselben Stelle in der Gegenstrophe ein Wortbruch stattfinde. Da dieser Nachweis weder bei Jonikern, noch bei irgend einer anderen der fraglichen Taktarten geliefert werden kann, so ist die von jenen angezweifelte Pause factisch erwiesen.

Wir fügen hinzu, dass jene Verlängerung durch eine Pause auch nicht in irgend einem Verseinschnitt (Cäsur oder Diäresis)

nachweisbar ist. Da aber an dieser Stelle ein neuer rhythmischer Satz beginnt oder eingeleitet wird, so ist ja ganz evident, dass der Versschluss doch etwas anderes sein muss, als der Schluss des blossen Satzes, d. h. mit anderen Worten, dass der Vers ein solcher Schluss eines Satzes ist, bei dem jedenfalls unter bestimmten Umständen eine Pause zulässig ist.

Zweitens aber fragen wir, ob denn wohl am Schlusse der Anapästen, der eigentlichen *versus nexi*, die kurze Silbe die Geltung einer langen haben könne? Denn auch bei Aufeinanderfolgen wie



müsste, wenn die obigen rhythmischen Verlängerungen zu Recht bestehen sollen, eine Ergänzung durch eine Pause stattfinden können. Es müsste hier also eine kurze Silbe mit dem Werth einer langen stehen können. Oder sollte es etwa gestattet sein, die kurze Silbe zu ⏑ zu dehnen (wie oben bei den Jonici auch von einem dort genannten zugegeben wurde), dagegen aber sollte die Freiheit fehlen, ihr die Geltung einer gewöhnlichen Länge zu geben? Gibt es ein widersinnigeres Räsonnement? Wir würden vielmehr sagen, wenn die in unserer Nummer erwähnten rhythmischen Dehnungen vorkämen, dass eine Pause am Schlusse eines jonischen Verses von ganz besonderer Länge unmittelbar nachgewiesen sei, während man bei jenen Anapästen (den vollen Sätzen derselben) auch nicht die kleinste Spur einer solchen aufweisen könnte. Und doch fährt W. Christ fort, chorische Joniker und systematische Anapästen in dieselbe Klasse zu werfen? Dass man über so fruchtlose Ansichten überhaupt noch sprechen muss, ist ein Zeichen für den jammervollen Zustand, in welchem die rhythmisch-metrische Theorie immer noch bei vielen existirt.

Denn, ziehen wir die Summe, so wird von denen, welche nicht einmal die rhythmischen Typen (Leitf., 4. Buch) der Griechen zu unterscheiden vermögen und nun alle Unterschiede an die verschiedenen Taktarten binden, hartnäckig behauptet, die Jonici u. s. w. duldeten eben so wenig eine Pause am Ende des Verses; kommt nun aber unzweifelhaft eine solche vor: dann gibt man der Interpunction die Schuld — obgleich diese bei den Anapästen

nichts an der Sache ändern würde; oder man erklärt die Erscheinung durch den Personenwechsel, die Katalexis u. s. w., d. h. durch lauter Erscheinungen, die ebenfalls bei den echten *versus nexi* das meiste nicht ändern. Natürlich sind diese Leute unendlich darüber erhaben, sorgfältig zusehen zu müssen, was denn sonst wohl Interpunction u. s. w. für einen Einfluss in der Poesie der Griechen äussere; vielmehr sind sie gezwungen, ganz davon abzusehen, dass ihre Worte irgend eine praktische Bedeutung erlangen.

11. Auch R. Westphal gehört zu denjenigen Metrikern, welche durch allerlei Ausflüchte bei gewissen Taktarten um die Verspause herum zu kommen suchen. Wir verdanken ihm (vgl. dessen „Metrik nach den einzelnen Strophengattungen", S. 560 u. s. w.) noch eine neue Kategorie von Ausnahmen. Interjectionen, repetirte Wörter u. dgl. m. nämlich sollen eine sonst nicht erlaubte Pause zulässig machen. Wieder fragen wir mit Recht: thun sie es denn im Hexameter und Trimeter, so dass hier etwa kurze Silben wie δέ vor Interjectionen ganz gegen alle sonstigen Regeln als lange gebraucht werden dürfen? Und ändern sie die Sachlage in den gewöhnlichen anapästischen Tetrapodien? Da wir diese Fragen mit Nein beantworten müssen, so sehen wir aufs Neue, wie sehr man bemüht gewesen ist, um eingefleischte Vorurtheile nicht aufgeben zu müssen, nach solchen Gegenbeweisen gegen die Verspausen zu suchen — denen nicht die geringste beweisende Kraft innewohnt. Nur der Hiatus kann durch Interjectionen, und zwar natürlich auch im Innern der Verse entschuldigt werden, eine Erscheinung, die sich ganz natürlich aus der Aussprache erklärt. Vgl. § 6, 9.

Wir können jetzt dazu übergehen, bei den scheinbar zweifelhaftesten Taktarten zu prüfen, ob ihnen denn wirklich, selbst in chorischen und kommatischen Compositionen, die Verspausen fehlen. Zu diesem Zwecke werde ich die für das Vorhandensein der Pause zeugenden Stellen anziehen, ohne gerade auf Vollständigkeit der Citate ängstlich zu sehen; der Leser wird auf diese Art leicht unterscheiden können, welche unzulässigen Entschuldigungen die Silbentheoretiker bald hie bald da anführen können (Interpunction, Personenwechsel, Katalexis, Interjectionen, repetirte Wörter u. s. w.), während an andern Stellen selbst diese „Kriterien" jene in Stich lassen. Ich notire in Klammer hinter dem angeführten, in Frage

stehenden Verse, die rhythmische Geltung der letzten Silbe, so dass man leicht übersehen kann, ob etwa Katalexis vorliege (bei den Jonikern, wenn ⏑ notirt ist), ob ein wirklicher Hiatus vorhanden sei (wenn der auslautende Vocal als lang notirt ist, trotzdem ein Vocal folgt, ebenso, wenn der kurze, elidirbare Vocal nicht elidirt ist) u. dgl. m.

12. Ich gebe gerne und ohne Zögern zu, dass ein so lebhaftes Taktmass wie das **jonische** am wenigsten die Verspause fordern musste, die übrigens, wie ich öfter gezeigt habe, überall indifferent ist, d. h. ohne den Charakter der vorgetragenen Musik wesentlich zu beeinträchtigen, ausgelassen werden darf. Man mache sich dies vollkommen klar, indem man einige schöne Kirchenmelodien einmal mit, einmal ohne Fermaten vorträgt. Obgleich nun verhältnissmässig sehr wenige jonische Strophen oder auch nur Perioden, vorliegen, so kann man doch aus ihnen ersehen, dass starke Neigung vorherrschte, die Verse ohne eigentliche Pausen dicht an einander zu rücken. Doch gibt es nicht auch Trimeter mit einer Elision am Schlusse? Und haben wir nicht zahlreiche Beispiele für den engen Anschluss Pindarischer Verse anführen können, obgleich doch gerade bei diesem Dichter die Beweise für die Verspause so ausserordentlich häufig sind, dass man (Böckh) gerade bei ihnen zuerst ihr Vorhandensein in der unzweifelhaftesten Weise constatirte? Da nun in der That in den wenigen uns überlieferten jonischen Versen die Pause sich oft genug constatiren lässt, so ist offenbar, dass der in diesem Taktmasse componirende Dichter, indem er nicht allzu häufig die Verspause **nothwendig** machte, auch einem sehr lebendigen Vortrage nicht präjudiciren wollte, immer aber die Verspause als zulässig darstellte und an jeder einzelnen Stelle dem Ermessen des Vortragenden anheimstellte, während doch hie und da dieselbe sich als durchaus nothwendig erwies.

Ag. III, Str. α 5.

Ἑλέναυς, Ἔλανδρος, ἑλέπτολις (_)
ἐκ τῶν ἀβροτίμων.

Gstr. α 5.

Ὑμέναιον ὃς τότ' ἐπέρρεπε (_)
γαμβροῖσιν ἀείδειν.

Gstr. γ 6.

μέτα μὲν πλείοντα τίκτει σφετέρᾳ δ' εἰκότα γέννᾳ, (_)
οἴκων δ' ἄρ' εὐϑυδίκων καλλίπαις πότμος αἰεί.

(Es folgt ein Vers im logaödischen Masse, der aber ganz offenbar derselben Periode angehört.)

Oed. R. II, Str. β 5.

ἢ τῷ Πολύβου νεῖκος ἔκειτ' οὔτε πάροιϑέν ποτ' ἔγωγ' οὔτε
τὰ νῦν πω (_)
ἔμαϑον, πρὸς ὅτου δὴ βασάνῳ [ἐπιστάμενος] . . .

ib. I, Str. α 5.

κατὰ κισσῷ στεφανωϑεὶς Διόνυσον ϑεραπεύει. (_)
Ἴτε Βάκχαι, ἴτε Βάκχαι, Βρόμιον παῖδα ϑεὸν ϑεοῦ . . .

(Hier könnte der Ausruf entschuldigen, wie er ja auch im folgenden Verse dieselbe Erscheinung hervorruft; dass aber eine neue Periode beginnt, hierauf dürften sich diejenigen, welche die, von ihnen nicht verstandenen Perioden ableugnen, nicht berufen; ausserdem haben wir unter Nr. 7 gesehen, dass die Periodenschlüsse nicht allzu stark markirt zu sein brauchen durch längere Pausen als die Verse sie haben).

Bacch. II, S. α 4.

Μακάρων; ὃς τάδ' ἔχει, ϑιασεύειν τε χοροῖς μετά τ' αὐλοῦ
γελάσαι (⏑⏓)
ἀποπαῦσαί τε μερίμνας, ὁπόταν βότρυος ἔλϑῃ . . .

ib. II, Gstr. α 1.

Ἀχαλίνων στομάτων ἀνόμου τ' ἀφροσύνας τὸ τέλος δυστυχία· (⏑⏓)
Ὁ δὲ τᾶς ἡσυχίας βίοτος καὶ τὸ φρονεῖν . .

ib. III, Str. 2.

πόντι' εὐπάρϑενε Δίρκα, σὺ γὰρ ἐν σαῖς ποτε παγαῖς τὸ Διὸς
βρέφος ἔλαβες, (⏑⏓)
ὅτε μηρῷ πυρὸς ἐξ ἀϑανάτου Ζεὺς ὁ τεκὼν ἥρπασέ νιν, τάδ'
ἀναβοάσαις·

ib. III, Gstr. 2.

γένος ἐκφύς τε δράκοντός ποτε Πενϑεύς, ὃν Ἐχίων ἐφύτευσε
χϑόνιος, (⏑⏓)

ἀγριωπὸν τέρας, οὐ φῶτα βρότειον, φόνιον δ' ὥστε γίγαντ'
ἀντίπαλον θεοῖς.

Eur. Suppl. I, Str. α 2.

γεραιῶν ἐκ στομάτων, πρὸς γόνυ πίπτουσα τὸ σόν· (⏑⏓)
ἀνά μοι τέκνα λῦσαι. — Die folgenden 4 Stellen dürfen dagegen nicht als Belege gelten, nach Nr. 9 unseres Paragraphen:

Aesch. Suppl. IX, Str. α 4.

(X̄) περιναίονται παλαιόν.
Θ̄. ὑποδέξασθε δ' ὀπαδοί.

ib. Gstr. α 4.

(X̄) τόδε μειλίσσοντες οὐδᾶς.
Θ̄. ἐπίδοι δ' Ἄρτεμις ἁγνά.

Vesp. Str. 5.

Π̄. Μὰ Δί' οὐ τᾶρα προπέμψω σε τὸ λοιπόν. (⏓)
X̄. ἀπὸ γὰρ τοῦδέ με τοῦ μισθαρίου . .

ib. Gstr. 5.

Π̄. τί με δῆτ', ὦ μελέα μῆτερ, ἔτικτες; (⏓⏑)
X̄. ἵν' ἐμοὶ πράγματα βόσκειν παρέχῃς.

Erscheinungen, welche etwa gegen die Verspause zeugten, sind überhaupt nicht aufzufinden bei jonischen Strophen. Sie würden darin bestehen, dass eine lange Schlusssilbe öfter als Kürze gälte, aber nur dann, wenn der folgende Vers mit einem Vocale anlautete. Solche Belege, für oder wider, würden sich aber nur finden lassen, wenn jonische Verse häufig mit aufgelöstem schweren Takttheile schlössen, was bekanntlich nicht der Fall ist und der Natur dieses Taktes geradezu widerstreitet. In den jonischen Systemen der byzantinischen Anakreontiker schliessen alle Verse deutlich mit einer Pause (vgl. die Beispiele im Leitfaden, S. 114 sq.), doch dürfen daraus keine Schlüsse auf die eigentlich classische Dichtung gezogen werden.

13. Da die **Dochmien** sich häufiger, zumal in kommatischen Compositionen, angewandt finden, so lassen sich natürlich auch mehr Belege anführen, wo eine Verspause nothwendig angenommen werden muss. Doch gilt für dieses Taktmass der leiden-

schaftlichsten Aufregung in noch höherem Grade das bei den Jonikern Hervorgehobene: man wird hier noch mehr dazu geneigt haben, die Verspausen zu verkürzen und vielleicht hin und wieder ganz zu unterdrücken. Ich führe die Beispiele an, wo kein neues Taktmass folgt ausser im Flusse derselben Periode, da auch in diesem Falle die Beispiele beweiskräftig sind. Würden die betreffenden Ausgänge hin und wieder am Schluss einer Periode stehen, auf welche wieder Dochmien folgten, so wäre hiermit für solche, die wie W. Christ alles in einem einzigen Flusse verlaufen lassen wollen und folglich die poetische Form in einer Confusion suchen, in der sich Apollo mit seinem ganzen Musenchor nicht hätte zurechtfinden können, nichts an der Sachlage geändert. Auch den Dochmien beigesellte bakchiische Verse ziehe ich mit an, notire aber solches in Klammer durch die Bezeichnung (ba.). Was repetirte Wörter betrifft, so will ich nur bemerken, dass es wohl einen grossen Unterschied macht, ob diese (nicht einmal immer in Emphase stehenden Wörter, da bei Euripides, wie wir später, § 27, 11, sehen werden, viel unnützes Wortgeklapper vorkommt) selbst eine rhythmische Verlängerung erleiden und den Hiatus nicht respectiren, oder ob ein solches vor ihnen stattfindet. Doch wir werden sehen, dass die Verspause in zahlreichen Fällen indicirt ist mit und ohne starke Interpunction, Personenwechsel, Repetitionen, Interjectionen, und häufiger innerhalb der rhythmischen Perioden, als an deren Schlusse; ferner zwischen lauter Dochmien und etwa Bakchien eben so gut, als vor oder nach Versen in anderem Masse.

Ag. V, Str. γ 1.

Μισόθεον μὲν οὖν, πολλὰ συνίστορᾱ
αὐτοφόνα τε κακὰ κἀρτάνας. (Taktwechsel).

ib. VI, Str. 1.

Τί κακόν, ὦ γύναι, χθονοτρεφὲς ἐδανὸν
ἢ ποτὸν πασαμένα ῥυτᾶς . . (Taktwechsel).

Der Mangel aller Interpunction zeigt in beiden Fällen, dass eine echte Verspause vorliegt, also eine solche, die in der Willkür des Vortragenden steht, der mehr die Forderungen der Musik, als die des sprachlichen Ausdrucks zu erfüllen hat; man vergleiche nur die Fälle bei Pindar, wo trotz Elision u. dgl. die Verspause

ganz unzweifelhaft ist, die sich also nach den Erfordernissen der idealen Kunst richtet.

Cho. VI, Str. 7.

Θεόθεν αὖ φραδαῖσιν ὡρμημένος.
ἐπολολύξατ', ὦ δεσποσύνων δόμων . . .

Eum. I, Str. α 4.

Ἐπάθομεν πάθος δυσαχές, ὦ πόποι,
ἄφερτον κακόν.

ib. Gstr. α 1.

Ἰὼ παῖ Διός,
ἐπίκλοπος πέλει.

ib. II, 5.

περὶ βρέτει πλεχθεὶς θεᾶς ἀμβρότου
ὑπόδικος θέλει γενέσθαι χρεών.

ib. Str. und Gstr. α 6. 7.

Ἐν γᾷ τᾷδε, φεῦ
ἀντιπαθὴ μεθήσω κραδίας ἰόν, σταλαγμὸν χθονὶ
ἄφορον· ἐκ δὲ τοῦ . . .

ib. Str. und Gstr. α 13.

ἔπαθον, ὤ, δύσοιστᾱ. (ba.)
Γ. ἰώ, ὤ, μεγάλα τοι κόραι δυστυχεῖς.

ib. Str. und Gstr. β 1.

Ἐμὲ παθεῖν τάδε;
ἐμὲ παλαιόφρονα, φεῦ, κατὰ γᾶς οἰκεῖν.

Sept. I, Str. α 5 (kritisch etwas unsicher).

ἄναυδος σαφὴς ἔτυμος ἄγγελος.
Ἕλε δ' ἐμὰς φρένας δέος· ὅπλων κτύπος ποτίχριπτεται.

ib. Str. δ 1.

Ὅτοβον ἁρμάτων ἀμφὶ πόλιν κλύω,
ὦ πότνι' Ἥρα. (Taktwechsel).

ib. Gstr. δ 1.

Ἀκροβόλων δ' ἐπάλξεων λιθὰς ἔρχεται,
ὦ φίλ' Ἄπολλον. (Taktwechsel).

Aj. III. Str. γ 2. 3. 4.

σκότος ἐμὲν φάος
ἔρεβος ὡς φαεννότατον, ὡς ἐμοί̄,
ἔλεσθ' ἔλεσθέ μ' οἰκήτορᾱ̄,
Ἔλεσθέ μ' οὔτε γάρ κτλ. (nur an letzter Stelle Taktwechsel und zugleich Periodenschluss.)

Soph. El. V, Gstr. 1.

Ὁ πᾶς ἐμοῑ̄,
ὁ πᾶς ἂν πρέποι παρὼν ἐννέπειν . .

Oed. R. VII, Str. β 1.

Ἀπόλλων τάδ' ἦν, Ἀπόλλων, φίλοῑ,
ὁ κακὰ κακὰ τελῶν ἐμὰ τάδ' ἐμὰ πάθεα.

ib. VII, Str. β 9.

Ἀπάγετ' ἐκτόπιον ὅ τι τάχιστά μ̄ε̄,
ἀπάγετ', ὦ φίλοι, τὸν μέγ' ὀλέθριον.

Ant. VIII, Gstr. α 5. 7.

προπέμψας ἄχη, τίνα θροεῖς λόγω̄ν;
Αἰαῑ̄, ὀλωλότ' ἄνδρ' ἐπεξειργάσω.
τί φῄς, ὦ παῖ, τίνα λέγεις μοι νέ̄ον,
αἰαῑ̄ αἰαῑ̄ (im letzten Falle vor einem den Rhythm. unterbrechenden Ausruf).

ib. Gstr. δ 4.

ἐγώ φάμ' ἔτυμον, ἰὼ πρόσπολοῑ,
ἀπάγετέ μ' ὅτι τάχος, ἄγετέ μ' ἐκποδών.

ib. Gstr. γ 4.

Ὕπατος· ἴτω ἴτω̄,
ὅπως μηκέτ' ἦμαρ ἄλλ' εἰσίδω.

Phil. II, Str. 4.

ὅτ' ἐς τόνδ' Ἀτρειδᾶν ὕβρις πᾶσ' ἐχώρεῑ, (ba.)
ὅτε τὰ πάτρια τεύχεα παρεδίδοσαν.

ib. Gstr. 5.

μετατιθέμενος, ἔνθαπερ ἐπιμέμονε̄ν,
Ἐπ' εὐστόλου ταχείας νεώς.

Andr. VI, 31.

Τίνος ἀγαλμάτων ἱκέτις ὁρμαθῶ̄,
ἢ δούλα δούλας γούνασι προσπέσω;

Bacch. VI, Str. 10.

τίς ἄρα νιν ἔτεκεν;
οὐ γὰρ ἐξ αἵματος γυναικῶν ἔφυ. (Taktwechsel).

ib. Gstr. 9. 10.

[ἕτερ'] ἕτερα μεγάλα φανερά τ' ὄντ' ἀεί,
ἐπὶ τὰ καλὰ βίον
ἦμαρ εἰς νύκτα τ' εὐαγοῦντ' εὐσεβεῖν (an zweiter Stelle Taktwechsel).

ib. Ep. 4.

γελῶντι προσώπῳ περίβαλε βρόχον (⏑–, ba.)
ἐπ' ἀγέλαν πεσόντα τὰν Μαινάδων.

ib. VII, 12.

Ὄνεπέ μοι, φράσον, τίνι μόρῳ θνήσκει
ἄδικος ἄδικά τ' ἐκπορίζων ἀνήρ;

ib. VIII, 1.

Ἀναγωρεύσωμεν Βάκχιον, (⏑–, ba.)
ἀναβοάσωμεν ξυμφοράν.

Hec. V, 10.

Ἕτερα δ' ἀφ' ἑτέρων κακὰ κακῶν κυρεῖ.
Οὐδέποτ' ἀστένακτος ἀδάκρυτος ἁμέρα ἐπισχήσει.

ib. 22.

Οὐ παρέβα με φάσμα μελανόπτερον,
ἂν εἶσιδον ἀμφί σοι. (Taktwechsel).

ib. VII, 5.

Δίκᾳ καὶ θεοῖσιν οὐ ξυμπίτνει,
ὀλέθριον ὀλέθριον κακόν. Taktwechsel. Dass dieser, wenn er wie hier und an den anderen Stellen in derselben Periode vorkommt, an und für sich nichts an der Sache ändert, zeigt nicht nur eine Stelle wie Herc. fur. IV, 24, wo Elision vor Trochäen vorkommt, während doch hier nach alter und W. Christscher Theorie eher eine Pause zu erwarten wäre, als vor Jamben, die

ja unmittelbar mit ihrem Auftakt eingreifen können. Noch mehr aber wird dies durch die nicht seltenen Fälle bewiesen, wo ein choreïscher Satz mit einem Dochmius unmittelbar zu einem Verse verbunden ist, z. B. Bacch. VI, 4 und 11, so dass also auf das schärfste der Unterschied des Vers- und des Kolonschlusses bei genau denselben Taktverhältnissen hervorspringt.

Herc. fur. VI, 12.

ταχὺ δὲ πρὸς πατρὸς τέκν' ἐκπνεύσεταῖ.
ἰώ μοι μέλεος, ἰὼ Ζεῦ τὸ σόν . .

Hipp. III, Gstr. γ 4.

σφαλεῖσαι κἀθαμμα λύειν λόγοῡ;
ἐτύχομεν δίκας· ἰὼ γᾶ καὶ φῶς.

ib. V, 3.

τίνα θροεῖς αὐδάν; τίνα βοᾷς λόγōν;
ἔνεπε τίς φοβεῖ σε φάμα, γύναι.

Iph. Taur. IV, 3.

χθονὸς ἀπὸ πατρίδōς
Ἀργόθεν, ὦ φίλος.

ib. Gstr. γ 1.

X. Δίκᾳ μέν. H. καλῶς δ' οὔ.
ἔκανες ἔθανες, ὦ . . . (ba.)

Wenn, wie an dieser Stelle, der Personenwechsel mitten in den Vers fällt, wo keine Pause zulässig ist, während zu gleicher Zeit in den Worten derselben Person, nämlich am Versschlusse, die Pause durch den Hiatus indicirt ist: dann sollten doch auch den Kurzsichtigsten die Augen aufgehen, und sie sollten erkennen, dass wie im Innern des Verses (an so zahlreichen Stellen!) der Personenwechsel gleichgültig ist, so auch am Schluss desselben. Der letztere also ist das, was die Pause erfordert, nicht der Personenwechsel. Ebenso steht es mit der Interpunction.

ib. 4.

πατέρα τέκνα τε τάδε σέθεν ἀφ' αἵματōς·
ὀλόμεθ' ἰσονέκυες, ὀλόμεθα. (ba.)

ib. II, Gstr. 6.

κατολοφύρομαι κατολοφύρομαι.
ὁ μέγας ὄλβος οὐ μόνιμος ἐν βροτοῖς.

Phoen. I, 75. 76.

Σελαναία, χρυσεόκυκλον φέγγος,
ὡς ἀτρεμαῖα κέντρα καὶ σώφρονα
πώλοις μεταφέρων ἰθύνει. (Zuletzt Bakchien).

ib. IV, 15.

Ἰὼ τέκος,
ἔρημον πατρῷον ἔλιπες δόμον. — Nicht beweiskräftig ist nach Nr. 9:

Or. I, Str. α 2.

τίθετε, μὴ ψοφεῖτε, μὴ 'στω κτύπος.
Η. ἀποπρὸ βᾶτ' ἐκεῖσ', ἀποπρό μοι κοίτας.

Ueber die Logaöden könnte noch weitläuftig gesprochen werden, da man ebenfalls, wenn dieselben in ziemlich gleichförmigen Tetrapodien, als sogenannte Glykoneen ablaufen, an pausenlose Verse gedacht und dieses möglichst durchzuführen, häufig den gut überlieferten Text geändert hat; doch sind in den Texten der Kunstformen mit leichter Mühe so zahlreiche Beweise gegen diese Ansicht zu finden, dass eine Besprechung füglich unterbleiben kann.

14. Ueber die Eigenthümlichkeit der **Anapästen** als Taktart, und wie dieselbe aus den metrischen Erscheinungen zu erschliessen sei, ist Eurh. § 17, 4 und Comp. § 5, 5 gesprochen worden; ferner ist Leitf. § 31, womit Mon. § 5, 1 und § 13 zu vergleichen ist, gezeigt, in welcher Weise sich dieses Taktmass für echte Marschweisen eignete, und wie durchgängig Tetrapodien anzunehmen seien auch da, wo erst durch „emmetrische" Pausen die kleineren Sätze bis zu dieser Ausdehnung zu ergänzen seien.

Zwischen den Tetrapodien der gewöhnlichen Form, die man als Einzelverse schreibt, herrscht ganz deutlich keine Verspause, und ich habe desshalb eine Notirung wie

⏑ ⏑ | ‒ ⏑ ⏑ | ‒ ⏑ ⏑ | ‒ ⏑ ⏑ | ‒
⏑ ⏑ | ‒ ⏑ ⏑ | ‒ ⏑ ⏑ | ‒ ⏑ ⏑ | ‒ ...

nicht ⏑ ⏑ | ‒ ⏑ ⏑ | ‒ ⏑ ⏑ | ‒ ⏑ ⏑ | ‒ ×

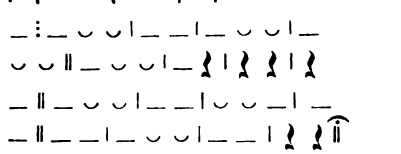
⏑ ⏑ | ‒ ⏑ ⏑ | ‒ ⏑ ⏑ | ‒ ⏑ ⏑ | ‒ ×

eingeführt. Gehen wir von den anapästischen Systemen der Tragödie zunächst aus, da dieselben in hinreichender Anzahl vorhanden sind, um genügende Beispiele zu liefern.

Die anapästischen Gesänge sind im Verhältniss zu den chorischen und den echt kommatischen Compositionen höchst einförmige Weisen, die eben so gut dem Recitativ, als dem echten Gesange zugezählt werden können, wesshalb auch die Theoretiker, denen es um haarscharfe Sonderungen mit Worten zu thun ist, zu schwanken pflegen, welchen Platz sie ihnen zuweisen. Gewöhnlich bestehen die Systeme, die einigermassen den Strophen und den kommatischen Absätzen, in welche letzteren sie auch übergehen können (vgl. z. B. Ion VII), aus einer Anzahl gewöhnlicher Tetrapodien, unter denen nicht selten eine scheinbare Dipodie auftritt, um den Sänger Athem schöpfen zu lassen, die endlich durch eine katalektische Tetrapodie, den sogenannten Parömiakus, dessen Auffassung als fallende Tetrapodie aber keine allzu grossen Schwierigkeiten entgegenstehen, abgeschlossen werden, etwa so:

Ag. 88 sq.

πάντων δὲ θεῶν τῶν ἀστυνόμων,
ὑπάτων, χθονίων,
τῶν τ' οὐρανίων τῶν τ' ἀγοραίων
βωμοὶ δώροισι φλέγονται.



Die Stelle der Dipodie, wie die Anzahl der Verse eines Systemes ist eine willkürliche. Am Schlusse des Systemes ist die Verspause indicirt, wie an dem des ganzen Gedichtes, wie wir beispielsweise aus zwei Parömiakern derselben Parodos des Agamemnon entnehmen:

Ag. 54. πόνον ὀρταλίχων ὀλέσαντες·
Ὕπατος δ' αἰὼν ἤ τις Ἀπόλλων . . .
103. λύπης φρενὶ θυμοβόροιο.

In den freieren Systemen, wie denjenigen des oben angeführten Gedichtes, Med. VII, welches man wie die anderen im

dritten Bande der Kunstformen behandelten vergleichen möge, schliessen die Systeme, hier zuweilen bereits als Kommata zu bezeichnen, nicht nothwendig mit dem Parömiakus, und dieser letztere kommt auch innerhalb derselben vor. . Dass er ebenso in den „reinen" Systemen auftreten kann, wird uns schon ein einziges Beispiel, das bald aus dem Agamemnon anzuführende, zeigen, wo, wie in manchen Gesängen des Euripides, die Verhältnisse unzweideutig vorliegen.

Die gemeinen, nicht katalektischen Tetrapodien innerhalb der Systeme entbehren der Verspause; sie unterscheiden sich nur dadurch von den keinen Einzelvers bildenden Sätzen der chorischen, echt lyrischen und recitativen oder declamatorischen Poesie, dass sie durchaus keinen Wortbruch am Schlusse zulassen. Die musikalischen Gründe für den Mangel der Pause sind bereits im *Leitfaden* erörtert worden.

R. Westphal hat (Metrik nach den Strophengattungen, S. 99 sq.) eine Anzahl von Beispielen zusammengestellt, wo auch bei den anapästischen Tetrapodien die Verspausen indicirt sein sollen, Alle diese Belege *non faciunt in rem*, und bestehen nicht vor der die Verhältnisse schärfer ins Auge fassenden Kritik. Zunächst habe ich oben bereits, bei Besprechung der Joniker und Dochmien angedeutet (vgl. Nr. 11), dass nur der Hiatus vor Interjectionen entschuldigt werde; dagegen wäre eine Quantitirung wie σὺ δέ, ὦ πάτερ in der Poesie der Griechen durchaus nicht zulässig — und solche Belege kommen denn auch nicht bei den Anapästen vor, sondern die Interjectionen zu Anfang einer Tetrapodie wirken nicht mehr auf den Schluss einer vorhergegangenen Tetrapodie ein, als sie es mitten im Verse thun würden. Nur wo ihre Einwirkung auf den Hiatus eine besonders häufige ist, kann man einer Pause möglicherweise eine Mitwirkung zuschreiben, und daher citirte ich auch eine Anzahl von Stellen der Art bei den Dochmien. Ferner haben wir schon § 6, 8—9 kennen gelernt, dass der Hiatus vor einsilbigen, nicht verkürzbaren Wörtern unter allen Umständen zu entschuldigen sei, und dazu gehören Wörter wie ἀλλ' und τὼ' in den zu citirenden Beispielen. Endlich sahen wir sogar in § 6, dass als sehr seltene Ausnahme der Hiatus auch bei anderen Wörtern vor einer Interpunction oder Cäsur gestattet sei (im ganzen

Pindar von jeder Art nur ein Beispiel, Ol. 1, 100 und 3, 30). Folglich würde die einzige Stelle, wo der Hiatus unter diesen Umständen vielleicht bei Anapästen auftritt, nichts sagen, und es ist etwas ganz anderes, wenn derselbe bei Dochmien und Jonikern unter diesen Umständen ganz geläufig ist (bei den letzteren hat man ja ihren seltenen Gebrauch zu berücksichtigen). Man hat folglich volles Recht, zu behaupten, dass der Hiatus zwischen gewöhnlichen anapästischen Tetrapodien durchaus nicht anders auftritt, als auch sonst mitten im Verse, dass er dagegen bei Jonikern und Dochmien eine nicht seltne Erscheinung ist. Somit verlieren die folgenden Stellen alle Beweiskraft:

Oed. C. 170. . . . 173.

OI. Ϡύγατερ, ποῖ τις φροντίδος ἔλϠῃ;
AN. ὦ πάτερ, ἀστοῖς ἴσα χρὴ μελετᾶν. . . . .
OI. πρόσϠιγέ νύν μου. **AN.** ψαύω καὶ δή.
OI. ὦ ξεῖνοι, μὴ δῆτ' ἀδικηϠῶ.

ib. 1757 mitten im Verse:

(AN.) πατρὸς ἡμετέρου. **ΘH.** ἀλλ' οὐ Ϡεμιτόν.

Alc. 78.

τί σεσίγηται δόμος Ἀδμήτου;
ἀλλ' οὐδὲ φίλων πέλας οὐδείς. Vgl. den Fall mit ἤ Sept. 827.

Eur. El. 1333.

OP. τάδε λοίϠιά μοι προσφϠέγματά σου.
HΛ. ὦ χαῖρε, πόλις.

Rhes. 748.

δολίῳ πληγῇ. ἄ ἄ ἄ ἄ,
οἷα μ' ὀδύνη τείρει φονίου (auch im Verse).

Ferner sind folgende drei Stellen nach Nr. 9 keine Anzeichen für Pausen:

Oed. C. 143.

XO. Ζεῦ ἀλεξῆτορ, τίς ποϠ' ὁ πρέσβυς;
OI. οὐ πάνυ μοίρας εὐδαιμονίσαι.

Med. 1396.

ΜΗ. οὔπω θρηνεῖς· μένε καὶ γῆρᾳς.
ΙΑ. ὦ τέκνα φίλτατα. ΜΗ. μητρί γε, σοὶ δ' οὔ.

Ant. 932.

(ΚΡ.) κλαύμαθ' ὑπάρξει βραδυτῆτος ὕπερ.
ΑΝ. οἴμοι, θανάτου τοῦτ' ἐγγυτάτω . . .

Alle übrigen Fälle von rhythmischen Verlängerungen kommen auf die scheinbaren Dipodien, für die ich schon im *Leitfaden* vom musikalischen Standpunkte aus die zur Tetrapodie ergänzende Pause angenommen habe. Metrisch lässt sich mit Bestimmtheit eine ganz bedeutende Pause hinter dieser scheinbaren Dipodie nachweisen. An ihrem Schlusse findet Verlängerung der Silbe statt, ist der Hiatus unter allen Umständen zulässig und oft eine starke Interpunction vorhanden. Da ist zunächst eine von Westphal übersehene Stelle, Hec. 82:

Ἔσται τι νέον,
ἥξει τι μέλος χορὸν χοραῖς.

Dann die von Westphal angezogenen Stellen, wo man theils allgemein die Dipodie hat in unserer Weise abgrenzen müssen, weil wegen entstehender Versbrüche oder aus anderen Gründen keine andere Eintheilung möglich ist, nämlich:

Thesm. 1065.

Ὦ Νὺξ ἱερά,
ὡς μακρὸν ἵππευμα διώκεις.

Sept. 824.

Ὦ μεγάλε Ζεῦ καὶ πολιοῦχοι
δαίμονες οἳ δὴ Κάδμου πύργους
τούσδε ῥύεσθε·
πότερον χαίρω καὶπολολύξω . . .

Ag. 1521.

Οὐκ ἀνελεύθερον οἶμαι θάνατον
τῷδε γενέσθαι.
οὐδὲ γὰρ οὗτος δολίαν Ἄτην . . . .

In zwei anderen Fällen hat man zwar die Verse in den cur-

renten Ausgaben anders getheilt, aber unsere Absonderung der Dipodie wird noch durch anderweitige höchst gewichtige Gründe unterstützt. Man theilt nämlich das System Pers. 16—20 gewöhnlich so:

Οἵτε τὸ Σούσων ἠδ' Ἀγβατάνων
καὶ τὸ παλαιὸν Κίσσιον ἔρκος
προλιπόντες ἔβᾶν, οἱ μὲν ἐφ' ἵπποων,
οἱ δ' ἐπὶ ναῶν, πεζοί τε βάδην
πολέμου στῖφος παρέχοντες.

Hiemit vergleiche man folgende Eintheilung, welche die Wissenschaft fordert:

Οἵτε τὸ Σούσων ἠδ' Ἀγβατάνων
καὶ τὸ παλαιὸν Κίσσιον ἔρκος
προλιπόντες ἔβᾶν,
οἱ μὲν ἐφ' ἵπποων, οἱ δ' ἐπὶ ναῶν,
πεζοί τε βάδην
πολέμου στῖφος παρέχοντες.

Der Parallelismus in den Versen ist auf diese Art wirklich schön und effectvoll. Vers 1 || 2, beide zählen die verlassenen Heimatsorte auf; V. 3 || 5, der Aufbruch (ἔβαν — βάδην); dazwischen V. 4 mit seinen beiden Gliedern die fortführenden Rosse und Schiffe aufzählend, dann V. 6 zusammenfassend.

Die Partie Ag. 783—809 zeigt die schönste strophische Anordnung, wenn man den Aberglauben, der ohnehin durch Euripides so energisch zurückgewiesen wird, fahren lässt, dass man die Systeme gerade mit einem Parömiakus abschliessen müsse. Und dieser Abtheilungsart widerspricht hier zu gleicher Zeit: 1) der Hiatus; 2) die Interpunction; 3) der Parellelism im Sinne der einzelnen Abtheilungen. Ich will dieses Alles evident machen, indem ich die richtige Abtheilung niederschreibe.

α'. Ἄγε δή, βασιλεῦ, Τροίας πτολίπορθ',
Ἀτρέως γένεθλον, πῶς σε προσείπω;
πῶς σε σεβίζω, μηθ' ὑπεράρας,
μηθ' ὑποκάμψας καιρὸν χάριτος;
πολλοὶ δὲ βροτῶν τὸ δοκεῖν εἶναι
προτίουσι, δίκην παραβάντες.

β′. Τῷ δυσπραγοῦντι δ' ἐπιστενάχειν
πᾶς τις ἕτοιμος, δῆγμα δὲ λύπης
οὐδὲν ἐφ' ἥπαρ προσαφικνεῖται·
καὶ συγχαιροῦσιν ὁμοιοπρεπεῖς
ἀγέλαστα πρόσωπα βιαζόμενοι.

γ′. Ὅστις δ' ἀγαθὸς προβατογνώμων
οὐκ ἔστι λαθεῖν ὄμματα φωτός,
τὰ δοκοῦντ' εὔφρονος ἐκ διανοίας
ὑδαρεῖ σαίνει φιλότητι.

δ′. Σὺ δέ μοι τότε μὲν στέλλων στρατιὰν
Ἑλένης ἕνεκ' — οὐ γὰρ ἐπικεύσω —
κάρτ' ἀπομούσως ἥσθα γεγραμμένος,
οὐδ' εὖ πραπίδων οἴακα νέμων,
θράσος ἀκούσιον
ἀνδράσι θνήσκουσι κομίζων.

ε′. Νῦν δ' οὐκ ἀπ' ἄκρας φρενὸς οὐδ' ἀφίλως
εὔφρων τις πόνος εὖ τελέσασιν.
γνώσει δὲ χρόνῳ διαπευθόμενος
τόν τε δικαίως καὶ τὸν ἀκαίρως
πόλιν οἰκουροῦντα πολιτῶν.

Ganz offenbar ist die „antisystematische" Responsion:

α, 6 Verse
β, 5 —
γ, 4 —
δ, 6 —
ε, 5 —

Genau so entsprechen sich auch die Systeme dem Inhalte nach:

In Syst. α wie in Syst. δ documentirt der Chor seine aufrichtige Anhänglichkeit an den König und zeigt, dass er nicht den Schmeichlern zuzurechnen sei. — In Syst. β wie in Syst. ε werden die unzuverlässigen Freunde, die Schmeichler und Heuchler entgegengestellt. — In Syst. γ beruft sich der Chor auf das Urtheil des klugen Mannes.

Indem ich eine Stelle in den Thesmophoriazusen übergehe, wegen ihrer ungenügenden Ueberlieferung, habe ich nur noch zwei Stellen anzuführen, in welchen der Abgrenzung einer Dipodie wenigstens nichts im Wege steht.

Oed. C. 188.

ἄγε νυν σύ με, παῖ,
ἵν' ἂν εὐσεβίας ἐπιβαίνοντες —

obgleich hier auch das Wort ἵν' (vgl. § 6, 9) den Hiatus entschuldigen würde. — ferner Eum. 314:

τὸν μὲν καθαρὰς
χεῖρας προνέμοντ' οὔτις ἀφ' ἡμῶν
μῆνις ἐφέρπει,
ἀσινὴς δ' αἰῶνα διοιχνεῖ.

Somit ist denn gezeigt, dass die anapästische Dipodie (wie man immerhin benennen mag, das sprachlich ausgedrückte allein ins Auge fassend), an verschiedenen Stellen ganz unzweideutig eine Pause an ihrem Ende aufweist, während keine einzige Stelle dagegen zeugt und zugleich die sprachlich vollen Tetrapodien, ausser am Schlusse der Systeme, nirgend eine Schlusspause erkennen lassen. Man wird daher künftig wohl aufmerken müssen, an welcher Stelle der Systeme man eine Dipodie constituirt und man wird erkennen, dass dies vorzugsweise solche sind, die eine möglichst starke Interpunction zeigen. Auf diese Weise werden auch die Anapästen für diejenigen, die für die Lectüre des Dichters ein Gefühl für poetische Form mitbringen, lesbarer werden.

Schon der Parömiakus, ⏑ ⏑ ⁝ – ⏑ ⏑ | – ⏑ ⏑ | – – | in seiner Stammform, hat das Bedürfniss einer Pause am Schlusse im Werthe einer langen Silbe; das zeigt schon unter den 6 Versen, die uns von Tyrtaios überliefert sind, ein einzelner:

λαιᾷ μὲν ἴτυν προβαλέσθε̄,
δόρυ δ' εὐτόλμως πάλλοντες ....

Die unter Nr. 10 und 12 erwähnte Katalexis der Joniker namentlich darf auf keinen Fall mit derjenigen der Parömiaki verwechselt werden. In jenen Fällen würde, wenn eine lange Silbe den Vers schlösse und der folgende nicht mit einem Vocal begönne, alles in Ordnung sein: die dort angezeigte ungewöhnliche Dehnung

geht also über das Bedürfniss des rhythmischen Satzes hinüber, ergänzt keineswegs nur den Schlusstakt, sondern zeigt eine willkürliche Pause an. Denn in den unter Nr. 10 angeführten Versen mit dem Ausgange ⏑ ∧ ‖ ist kein Beispiel, bei dem aus irgend einem Grunde ein längerer Satz, als der sprachlich indicirte verlangt würde; sprachlich ist aber auch ⏑ bei Jonikern häufig mitten im Verse indicirt, wo doch keine rhythmische Dehnung kurzer Silben u. s. w. zulässig ist. Nimmt man aber den Parömiakus nach Mon. § 5, 1 als ⏑ ⏑ ⁝ – ⏑ ⏑ | – ⏑ ⏑ | – – | an, so werden Theile eines neuen Taktes erfordert; und hier ist es entscheidend, dass schon die Dipodie ⏑ ⏑ ⁝ – ⏑ ⏑ | – die Pause erfordert, in der doch nicht das ist, was die Metriker gewöhnlich Katalexis nennen; würde man also nur ihre Schlusssilbe zu dem Werth einer vollen Länge ergänzt annehmen, so stiesse sie unmittelbar mit dem folgenden Auftakte zusammen; ein solches Verhältniss darf aber nie angenommen werden, da man sonst auch innerhalb der Verse am Schlusse des Satzes zur Annahme von Pausen berechtigt wäre. Jetzt ist auch aus einem weiteren Grunde ersichtlich, dass der Parömiakus nicht als ⏑ ⏑ ⁝ – ⏑ ⏑ | – ⏑ ⏑ | – | – notirt werden darf, wo gerade derselbe Fehler wieder stattfände. Und ausserdem ist bei Jonikern die Pause auch ohne Katalexis indicirt und es liegt kein Grund vor, Dipodien zu Tripodien erweitern zu wollen, während alles darauf hindeutet, dass Tripodien sogar fehlen.

Eine grosse Reihe von Belegen könnten wir aus den anapästischen Tetrametern des Aristophanes entnehmen, welche die Stammform

⏑ ⏑ ⁝ – ⏑ ⏑ | – ⏑ ⏑ | – ⏑ ⏑ | – ⏑ ⏑ | – ⏑ ⏑ | – ⏑ · ⏑ ⏑ | – – | oder

⏑ ⏑ ⁝ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ | – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ | – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ | – – |

haben. Dass beide Schreibarten völlig gleiches bedeuten, habe ich früher bei Besprechung der choreïschen Dipodien gezeigt; ich bleibe, der Gleichförmigkeit wegen, bei der ersteren. Uns genügen vier unmittelbar hinter einander vorkommende Belege, die der Leser, dem es darum zu thun ist, um eine beliebige Anzahl sich vermehren möge. Acharn. 643 sq.:

τοιγάρτοι νῦν ἐκ τῶν πόλεων τὸν φόρον ὑμῖν ἀπάγοντες
ἥξουσιν, ἰδεῖν ἐπιθυμοῦντες τὸν ποιητὴν τὸν ἄριστον,

ὅστις παρεκινδύνευσ' εἰπεῖν ἐν Ἀθηναίοις τὰ δίκαια.
οὕτω δ' αὐτοῦ περὶ τῆς τόλμης ἤδη πόρρω κλέος ἦκεϊ,
ὅτε καὶ βασιλεύς, Λακεδαιμονίων τὴν πρεσβείαν βασανίζων....

Ich weiss sehr wohl, dass man mit blossen Phrasen die offenbarsten Erscheinungen verdecken kann: für jeden Urtheilsfähigen wird aber jetzt das folgende feststehen müssen.

I. Die vollständigen anapästischen Tetrapodien zeigen innerhalb der Systeme keine Spur von Verspausen;

II. Jeder anapästische Satz dagegen, der im sprachlichen Ausdruck nicht die Ausdehnung einer Tetrapodie hat, hat eine Verspause, die hie und da direct nachweisbar ist und der nirgends irgend ein Hinderniss entgegensteht.

III. Hieraus ist auch vom rein metrischen Standpunkte aus evident, dass die Anapästen musikalisch nur als Tetrapodien bestehen.

Die einfachste Logik zwingt hierzu, da bei der Tetrapodie die bestimmtesten Beweise gegen irgend eine Verlängerung durch Pausen vorliegen, während umgekehrt sogleich wie ein Satz eine kleinere Ausdehnung zu haben scheint, directe Beweise für die Verlängerung durch Pausen vorhanden sind. Eine andere Schlussfolgerung ist gar nicht möglich. Stehe ich an den Ruinen eines eingestürzten Hauses und finde, dass alle Ziegeln von der Länge eines Fusses sich unversehrt erweisen, während jeder beliebige kürzere Ziegel die Bruchstelle, also das Fehlende zeigt: wie soll ich da anders schliessen, als dass alle Ziegeln einen Fuss lang waren?

Und wenn nun der Marschtypus, dem die Anapästen theils direct angehören, theils entstammen, ebenfalls die Tetrapodien fordern und umgekehrt im chorischen Typus die Verspause an keine Sätze bestimmter Ausdehnung gebunden ist: dann wird man einer einfachen, unbegründeten Ableugnung, wie W. Christ sie versucht hat, doch sicher keinen Werth beilegen können. Die Wissenschaft verlangt eben etwas anderes, als blosse Terminologien; sie verlangt Beweise.

15. Bedürfte der Lehrsatz noch irgend eines Beweises, dass die Verspausen nicht wesentlich von dem Taktmasse, sondern vielmehr von dem musikalischen Typus abhängen, so würde der vollste Beweis durch die **Dactylen** gegeben sein.

Im recitativen Typus nämlich, und zwar im heroischen Hexameter zeigt der Ausgang der Verse die Pause auf die unzweideutigste Weise, ja es ist nicht einmal eine Elision am Schlusse derselben zulässig. Eben dieselbe Erscheinung zeigt im echt lyrischen Typus das elegische Distichon; und dass es in den chorischen Gedichten dactylischen Masses nicht anders steht, das wird man sich leicht zu voller Ueberzeugung bringen können schon durch eine flüchtige Ansicht der von Aeschylus überkommenen Gedichte. Selbst der Auftakt tritt hier auf, wo der vorhergehende Vers mit vollem Takte schliesst. Und doch zeigen die, der systematischen Lyrik angehörigen concitirten Dactylen (Comp. § 5, 5), die sich nur durch ein rascheres Tempo auszeichnen, völlig die umgekehrte Erscheinung.

Die concitirten Dactylen bilden nämlich, wie anderswo erwähnt ist, fast ausschliesslich Tetrapodien, und dann meist lange einförmige Folgen, die selten durch Hexameter unterbrochen werden (z. B. Nub. I). Dabei zeigen alle voll auslautenden Tetrapodien den Mangel der Verspause, indem der Werth der Schlusssilbe von dem Anlaute des folgenden Verses abhängt, und also die Länge nur dann die Geltung einer Kürze haben kann, wenn der folgende Vers mit einem Vocale beginnt, z. B.

Soph. El. I, Gstr. α, 8. 10.

Νήπιος ὃς τῶν οἰκτρῶς
οἰχομένων γονέων ἐπιλάθεταϊ.
ἀλλ' ἐμέ γ' ἁ στονόεσσ' ἄραρεν φρένας,
ἃ Ἴτυν, αἰὲν Ἴτυν ὀλοφύρεταϊ,
ὄρνις ἀτυζομένα, Διὸς ἄγγελος.

ib. Str. β, 13. 14.

οἶτον ἔχουσα κακῶν· ὁ δὲ λάθεταί
ὧν τ' ἔπαθ' ὧν τ' ἐδάη. τί γὰρ οὐκ ἐμοὶ
ἔρχεται ἀγγελίας ἀπατώμενον;

ib. Gstr. β, 12. 13. 14.

Ἅτις ἄνευ τοκέων κατατάκομαϊ,
ἇς φίλος οὔτις ἀνὴρ ὑπερίσταταϊ,
ἀλλ' ἁπερεί τις ἔποικος ἀναξίᾰ
οἰκονομῶ θαλάμους πατρός, ὧδε μὲν . . . .

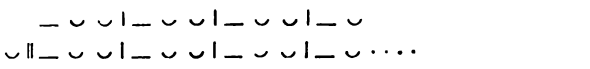
Am Schlusse eines Systemes ist natürlich auch eine Silbe beliebigen metrischen Werthes zulässig. Sobald aber eine Tetrapodie nicht voll auslautet, kann, gerade wie bei den Anapästen, die kurze Silbe auch als rhythmische Länge gebraucht werden, z. B. Oed. C. I, ς 1. 2.

Ὦ ξένοι αἰδόφρονες,	— ⏑ ⏑ | ⊔ | ⊔ ⏑ | — ⊼ ‖
ἀλλ' ἐπεὶ γεραὸν πατέρᾱ	⊔ ⏑ | — ⏑ ⏑ | — ⏑ ⏑ | — ⊼ ‖
τόνδ' ἐμὸν οὐκ ἀνέτλατ' ἔργων . .	— ⏑ ⏑ | — ⏑ ⏑ | — — | — ⊼ ‖

Diese concitirten Dactylen treten nur in Monodien und Wechselgesängen auf, die ja einen so unverkennbaren Uebergang zu den lyrischen Systemen bilden, über den ich wiederholt gesprochen habe. Denn ein Theil derselben besteht fast aus reinen Anapästen, also systematischen Marschtakten ohne Verspausen; in andern sind die Anapästen unmittelbar verflochten, die hier keine gegen die Absätze scharf abstechenden Theile des Gedichtes zu bilden brauchen, wie sie es gegen die chorischen Strophen (Ant. I etc.) bilden; und so sind denn auch die concitirten Dactylen, als pausenlose Verse, ein solcher Uebergang. Auch dass einzelne Strophenpaare, wie Soph. El. I grösstentheils aus diesen Dactylen bestehen, widerstreitet bei Monodien und Wechselgesängen nicht, da diese ja auch anapästische Theile der Strophen haben können (so schon in dem eben citirten Gesange Str. γ'). Diese Strophen haben dann eben Partien aus *versus non nexi* und solche aus *versus nexi*, wie schon Hermann in viel weiterem Umfange selbst für chorische Strophen geltend wissen wollte. Der Vortrag derselben, ruhigere und rascher hingleitende Theile unterscheidend, hat natürlich nicht die geringsten Schwierigkeiten. Wenn aber Aristophanes dergleichen Verse in chorischen Gesängen hat (Nub. I), so wissen wir, dass der Komiker nicht an die strengen Normen der Tragiker gebunden war, und ich habe bereits in der Compositionslehre Proben von der grossen Mannigfaltigkeit der aristophanischen Composition gegeben und er-

wähnt, dass das Wesen des echt chorischen Vortrages nur aus den Chorliedern der Tragiker und Pindars, die zusammen eine nicht unbedeutende Anzahl bilden, erschlossen werden könne.

Eine ganz eigenthümliche Art der Theilung von Tetrapodien aus concitirten Dactylen, gleichfalls *versus nexi*, habe ich Mon. S. cccxxxvm bei Eur. Med. I kurz besprochen. Sie haben die Stammform:



---

§ 17. Die Verseinschnitte.

1. Im dritten Buche der Compositionslehre ist das Wichtigste über den Bau und die Gliederung der Verse vom rhythmischen Standpunkte aus besprochen worden und man findet dort auch die gebräuchlichsten recitativen Verse verzeichnet und durch ein Komma angegeben, wo mit sehr seltenen Ausnahmen die Sätze von einander durch vollen Wortschluss getrennt zu sein pflegen, mit einem Punkte dagegen, wo diese Trennung weniger strenge beobachtet ist. Damit ist besonders noch Comp. § 12 zu vergleichen, namentlich wegen der dort verzeichneten abweichenden Einschnitte in Strophe und Gegenstrophe. Um aber vollständig begreifen zu können, warum es sich eigentlich handelt bei der hier zu besprechenden Gliederung der Verse in Sätze, ist ein Studium des Periodenbaues nicht dringend genug zu empfehlen. Erst derjenige, welcher den musikalischen Werth der letzteren sich vollkommen klar gemacht hat, wird namentlich die innere Modulation der Verse verstehen.

In unserem Paragraphen haben wir zunächst die Theorie im allgemeinen nach Sinn und Bedeutung klar zu machen, dann wissenschaftlich durch die concreten Fälle zu belegen. Eine besondere Betrachtung erfordern von den recitativen Versen der dactylische Hexameter und der jambische Trimeter, da über beide die widersprechendsten Ansichten herrschen und bei ihnen ein richtiges Verständniss am leichtesten vorbereitet wird. Die übrigen Verse,

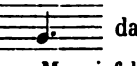
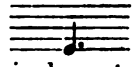
wie der trochäische Tetrameter, haben eine so evidente Kolographie, dass eine eingehende Besprechung für eine allgemeine Metrik nicht zulässig wäre, da eine umfassende statistische Darstellung wegen der Beobachtung einer Unmasse von Aeusserlichkeiten die Hauptsache aus dem Auge verlieren müsste. Unter den chorischen Versen sind auch hier die Pindarischen am meisten zu berücksichtigen, eben weil sie der Forschung die grössten Schwierigkeiten bereiten. Die kommatischen Verse zeigen namentlich bei den Dochmien einige Eigenthümlichkeiten hinsichtlich der Cäsur, welche hier nicht übergangen werden dürfen.

2. Wenn ein Vers aus mehr als einem Satze besteht, so ist er ein musikalisch in gewissem Grade abgerundetes Ganze, das mindestens einen einleitenden Vordersatz und abschliessenden Hintersatz, oft aber auch noch einen eher entbehrlichen Mittelsatz (μεσωδικόν) enthält. Ein solcher Vers aber kann nichts desto weniger entweder allein, oder mit mehreren anderen vereinigt, als blosse „Gruppe" (Eurh. § 8, 9) in den Connex einer grösseren Periode eintreten. Wir wollen das Verhältniss an der ersten Halbstrophe des Lorelei-Liedes zu erkennen versuchen. Singt man den ersten Vers für sich allein:

Ich weiss nicht, was soll es bedeuten, : dass | ich so traurig bin,

dann hat man einen, durch einen Hintersatz befriedigend abgeschlossenen Vordersatz, und das Ganze erscheint als eine musikalische Periode, die auch im Grundtone der betreffenden Tonart schliessen wird. Aber es folgt ein anderer Vers mit derselben Notenreihe:

Ein Märchen aus alten Zeiten, : das | will mir nicht aus dem Sinn.

Die Verbindung zu einer einheitlichen Periode erfolgt hier ganz einfach auf die Art, dass man den ersten Vers nicht mehr im Grundtone, sondern in der Terz schliessen lässt, so dass erst die volle Befriedigung am Schlusse des zweiten Verses erfolgt. Der ganze musikalische Unterschied der Gruppen besteht also darin, dass die in *Es*-Dur gesetzte Tonreihe, die § 15, 8 aufgeführt ist, das erste Mal mit  das zweite Mal mit  schliesst. Eine etwas grössere Mannigfaltigkeit finden wir in der ersten Periode

der § 15, 7 angeführten Melodie, und weiter haben auch wir Compositionen genug, in denen die schliessende Gruppe eine Tonreihe hat, die sehr bedeutend von derjenigen der einleitenden Gruppe abweicht. Auch rhythmisch kann der Charakter ein sehr verschiedener sein, wobei aber eine schöne und effectvolle Gesetzlichkeit in den vorhergehenden Bänden der Kunstformen nachgewiesen ist.

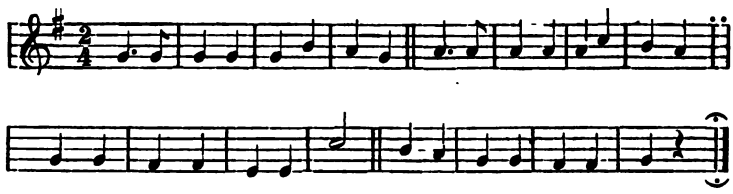
Achtet man nun auf den Verlauf der Tonreihen, so wird man finden, dass beispielsweise in unserem Gedichte dieselben mit den reimenden Ausgängen zusammenfallen. Man wird die deutlichste Vorstellung hiervon erhalten, wenn man die Melodie, ohne an die Worte zu denken, etwa auf dem Klaviere anschlägt. Ein bestimmter Tonlauf ist mit „bedeuten" abgeschlossen. Man mache jetzt eine Pause; dann schlage man weiter an, und die nächste Reihe, mit „dass" beginnend, wird mit „bin" abschliessen. Jetzt hat man den vollen Begriff der **Cäsur**. Wir werden sie vom musikalischen Standpunkte aus so definiren:

Eine Cäsur (Einschnitt im engeren Sinne, τομή) entsteht, wenn ein neuer musikalischer Satz bereits mit der Arsis des letzten Taktes des vorhergehenden Satzes beginnt. Diese Arsis erscheint dann musikalisch als Auftakt des zweiten Satzes, während, der blossen Zeitdauer und mathematischen Gliederung nach, mit dieser Arsis erst der Schlusstakt des ersten Satzes abgelaufen ist.

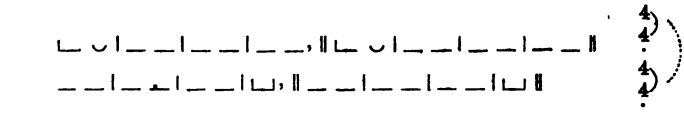
Diese scheinbare Discrepanz wird in der metrischen Schrift deutlich gemacht durch das Komma, welches den Anfang der neuen musikalischen Reihe bezeichnet und die Taktstriche, welche die mathematische Gliederung der Zeitgrössen festhalten. So erscheint der erste Vers des Lorelei-Liedes nach der musikalischen Prägung, welche mit der dem modernen Tonkünstler gestatteten Freiheit über die sprachlichen Erfordernisse zum Theil hinwegsieht, als:

In der griechischen Composition wäre vorauszusetzen:

Vergleichen wir nun eine höchst einfache Volksweise, nach der man das Lessing'sche „Gestern, Brüder, könnt ihr's glauben, Gestern bei dem Saft der Trauben" hin und wieder zu singen pflegt:



Dies ist in metrischer Schrift, in Verse nach griechischer Weise gesondert:



(Ueber die Periodenform ist zu vergleichen Comp. § 31, 2). Hier fallen die mathematischen und die musikalischen Schlüsse der Sätze vollkommen zusammen, und wir können uns so die folgende Regel veranschaulichen:

Diäresis (διαίρεσις) oder Theilung entsteht, wenn ein musikalischer Satz mit dem vollen Takte schliesst und der nächste Satz daher unmittelbar mit seinem ersten Takte beginnt.

Eine musikalische Compositionslehre, die sich vorwiegend mit den harmonischen Verhältnissen der Töne zu beschäftigen hat, würde genauer entwickeln können, woraus die Zugehörigkeit des letzten oder etwa der letzten Töne im Schlusstakte des ersten Satzes entweder zu diesem Satze oder zu dem folgenden hervorgehe. Uns genügen jene zwei einfachen musikalischen Beispiele, die leicht zu einer ungeheuren Anzahl zu vermehren sind, um den richtigen Begriff der Sache uns anzueignen.

Lehrs hat äusserst bezeichnend jenes Eingreifen der Sätze in einander bei der Cäsur mit den Gliedern einer Kette verglichen. Eben so kann man Sätze, die mittelst der Diäresis an einander gefügt sind, mit einer Perlenschnur, in der die einzelnen Perlen oder Kügelchen sich nur äusserlich berühren, vergleichen.

Endlich können wir noch unter dem Namen **Asynartie** diejenige Art der Aneinanderreihung der Sätze begreifen, bei der der Schlusstakt der ersten Reihe der Arsis ent-

behrt, so dass seine Thesis unmittelbar mit der ersten Thesis der folgenden Reihe zusammenstösst, wie in:

⏑ ⏑ | _ ⏑ | _ ⏑ | _ || _ ⏑ | _ ⏑ | _ ⏑ | _ ∧ ||

πάντα φορητά, πάντα τολμητὰ τῷδε τῷ χορῷ.

Ob die antike Bezeichnung στίχοι ἀσυνάρτητοι vollkommen mit der unsrigen der Bedeutung nach congruirt, ist uns gleichgültig; man hat die verschiedensten Ansichten vertheidigt, da die alten Metriker eben so wenig Klarheit in ihrer Anschauung als in ihrer Terminologie hatten. Wir dagegen müssen in beider Beziehung möglichste Klarheit und Unzweideutigkeit erstreben.

Man vergesse nicht, dass in den vorhergegangenen Darstellungen der Metrik bereits die drei Theilungsarten unterschieden sind, so dass z. B., wenn im vorhergehenden Paragraphen die rhythmische Pause für die Cäsur geleugnet ist, hiemit noch nicht nothwendig die Regel auch für die Asynartie gilt, über welche sogleich Näheres mitgetheilt werden wird.

Führen wir den obigen Vergleich weiter aus, so würden Verse mit Asynartien etwa einer Reihe Häuser mit Zwischenräumen gleichen, die aber noch von dem Dache je eines Hauses überdeckt wären und somit ihre Zugehörigkeit zu diesem zeigten, nicht etwa zu beiden Nachbarhäusern.

3. In allen drei Gliederungsarten folgt in unserer heutigen Poesie der sprachliche Ausdruck möglichst dem rhythmischen Verhältnisse. Die rhythmischen Sätze entsprechen den grammatischen, wenigstens ziemlich selbständigen Gliedern derselben; ebenso fällt der Schluss einer rhythmischen und einer grammatischen Periode möglichst zusammen. Bei vorhandener Cäsur also beginnt der neue grammatische Satz nicht mit dem vollen ersten Takte des neuen rhythmischen, sondern mit der letzten Arsis des voraufgehenden Satzes, welche den Auftakt zum folgenden rhythmischen Satze bildet. Ich habe bereits oben dieses Verhältniss ausgedrückt, indem ich die Cäsur durch :, den vollen Taktanfang durch | bezeichnete:

Ich weiss nicht, was soll es bedeuten, : dass | ich so traurig bin.

Bei der Synäresis und der Asynartie fallen natürlich beide Ab-

schnitte, der rhythmische wie der metrische (der letztere ist durch den Schluss der Takte gegeben), zusammen:

Gestern, Brüder, könnt ihr's glauben, | Gestern bei dem Saft der Trauben. (Diäresis).

Morgenroth, Morgenroth | Leuchtest mir zum frühen Tod (wenn man als einen Vers auffasst: Asynartie).

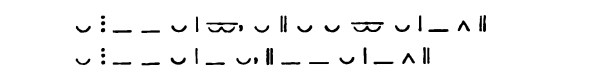
Dass auch in der griechischen Poesie das Bestreben herrsche, die grammatischen und die rhythmischen Sätze möglichst zusammenfallen zu lassen — wobei sogar vorauszusetzen ist, dass die letzteren sich aus den ersteren entwickelt haben — ist Comp. § 12 ausführlich erörtert, woselbst auch gezeigt ist, bis zu welchem Grade diese Uebereinstimmung nur erreicht ist.

In vielen Melodien nun ist es in der That gleichgültig, ob man die letzte Note im Schlusstakt einer Reihe rhythmisch noch ihr zurechne, oder als Auftakt zum folgenden Satze ziehe, so dass in dem einen Falle Cäsur, in dem anderen Diäresis stattfände. Selbst in der unter Nr. 2 notirten Melodie des Lessing'schen Liedes würde, wenn man als Cäsur fasste, die Melodie nicht allzu sehr verändert klingen, obgleich ich gerade diese Melodie anzog, weil in ihr die Diäresis unverkennbar ist. Will man aber diesen Versuch machen, so muss man natürlich den Text des Liedes zu vergessen suchen, da dieser keine andere Auffassung als die einer vorhandenen Diäresis zulässt.

Da nun der Rhythmus des gesungenen wie des sorgfältig declamirten Gedichtes bei den Griechen derselbe ist, so muss auch im sprachlichen Ausdrucke dasselbe Schwanken zwischen Cäsur und Diäresis zulässig sein und vorkommen, wie es für viele Melodien vorauszusetzen ist. Ich habe hierfür einen sehr lehrreichen Beleg gegeben Comp. S. 118—119. Wir treffen dieses Schwanken bei den allergebräuchlichsten Versen, über deren Kolographie nicht der geringste Zweifel jemals gewaltet hat, so beim dochmischen Dimeter sehr häufig, z. B. Hipp. III, 2—3 in Strophe wie Gegenstrophe:

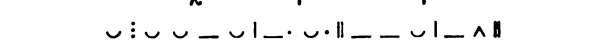
Str. Τυράννου πάϑεα μέλεα ϑρεομένας.
ὀλοίμαν ἔγωγε, πρὶν σᾶν, φίλα . . .

Gstr. Τίν' αὖ νῦν τέχναν ἔχομεν ἢ λόγους
σφαλεῖσαι κἀδαμμα λύειν λόγου;



Eben so häufig wechseln Diäresis und Cäsur an derselben Stelle in Strophe und Gegenstrophe, woraus die geringe Differenz beider Theilungsarten in vielen Fällen ganz unzweifelhaft hervorgeht. So in derselben Strophe, Hipp. III, 12.

Str. Κύπριδος ὦ τάλαινα παῖ Κρησία.
Gstr. Κακοτυχεστάτα γυναικῶν ἐγώ.



Selbst im trochäischen Tetrameter, der seinem ganzen Baue nach so unmittelbar auf die Cäsur hindrängt, wie wir später sehen werden, ist daneben die Diäresis keineswegs unerhört, wenn auch immerhin selten und fast nur bei den Komikern vorkommend. Bei den Tragikern finden sich:

Pers. 165. ταῦτά μοι διπλῆ μέριμν' ἄφραστός ἐστιν ἐν φρεσίν.
Phil. 1402. N. εἰ δοκεῖ, στείχωμεν. Φ. ὦ γενναῖον εἰρηκὼς ἔπος.

Wie Westphal, der nicht einmal bis zum musikalischen Begriffe von Cäsur und Diäresis vorgedrungen ist und beide Wörter auch äusserlich unausgesetzt mit einander verwechselt, bei dieser Gelegenheit (Metrik n. d. Str. Seite 149) von einer „Vernachlässigung der Cäsur" sprechen kann, ist doch wahrlich fast unbegreiflich, da er, seiner mangelhaften Auffassung nach wenigstens von einer abweichenden Cäsur sprechen musste.

4. Wo auch immer ein Vers in mehrere Sätze zerfällt, da ist für die musikalische Composition das Vorhandensein einer der drei Theilungsarten ganz unzweifelhaft. Denn wie anders will man sich die Sätze an einander gefügt denken, als entweder durch Cäsur, oder durch Diäresis, oder durch Asynartie? Der neue musikalische Satz kann nicht schon mit der letzten Thesis des vorhergehenden beginnen, etwa

denn dann würde in der That eine vollkommen verschiedene

Gliederung erscheinen, welche nur durch die metrische Bezeichnung falsch ausgedrückt wäre, so dass vielmehr zu schreiben wäre:

– ∪ | – ∪ | – ∪ || – ∪ | – ∪ | – ∪ | – ∪ | – ∧ ||

Wer auch nur einen schwachen Begriff von dem hat, was eine Melodie ist, der wird einsehen, dass hier kein trochäischer Tetrameter mehr vorläge, sondern eine völlig veränderte Composition. Unmöglich, völlig unmöglich wäre desshalb eine so verschiedene Gliederung in Strophe und Gegenstrophe, oder man müsste denn sagen, der Dichter habe, ein Schema langer und kurzer Silben vor Augen, eigensinnig bei der Gegenstrophe daran festgehalten, obgleich er dieser eine ganz veränderte Melodie gab. Hätten die griechischen Dichter so gearbeitet, so verlohnte es nicht einmal die Mühe, ihren sinnlosen Constructionen nachzuforschen; ausserdem würde man mit dieser Forschung zu keinem Resultate kommen, da ein regelloses Walten der Laune nie in eine bestimmte Regel gefasst, nie von dem denkenden Geiste auf einfache und consequente Gesetze zurückgeführt werden kann. Wollten wir die Sache beim rechten Namen nennen, so wäre die Poesie der Griechen als eine Poesie des vollendeten Wahnsinnes zu bezeichnen.

Genau dasselbe Verhältniss fände aber statt, wenn in langen Tiraden oder selbst ganzen Gedichten aus demselben Versschema die Theilung in musikalische oder rhythmische Sätze eine eben so abweichende wäre, wie wir eben versuchsweise sie im Tetrameter annahmen. Da ist z. B. das ***Metrum Eupolideum*** (Comp. S. 302), dessen Stammform (abgesehen von einigen zuweilen abweichenden Taktformen) das folgende ist:

⏑ ∪ | – ⏑ | – ∪ | – || – ⏑ | – ⏑ | – ∪ | – ∧ ||.

Also zwei Tetrapodien, eine lebhaftere, einleitende, nebst einer ruhigeren, abschliessenden. Diese Gliederung stimmt in der That auch mit den gewöhnlichen grammatischen Verhältnissen in der betreffenden Versart. So finden wir in der Partie Nub. 518—562 die legale Asynartie durch gleichzeitige Wortschlüsse beobachtet in 31 Versen, während allerdings in 14 Versen der Komiker, dem eine freiere Beweglichkeit gestattet ist, jene Wortschlüsse vernachlässigt hat. Wird man sich nun nur jene 31 Verse in Tetrapodien zerlegt denken und also z. B. intoniren:

520. οὕτω νικήσαιμί τ' ἐγὼ καὶ νομιζοίμην σοφός.

— > | — > | ⏑ ⏑ | ⊔, ‖ — ⏑ | — > | — ⏑ | — ∧ ‖, = 4 + 4,

dagegen aber die folgenden ganz verschiedenen Gliederungen annehmen?

519. τἀληθῆ, νὴ τὸν Διόνυσον τὸν ἐκθρέψαντά με, oder
τἀληθῆ, νὴ τὸν Διόνυσον τὸν ἐκθρέψαντά με.

— > | — > | ⏑ ⏑ | ⊔ | —, ⏑ ‖ — > | — ⏑ | — ∧ ‖ = 5 + 3
oder — > | — > | —, ω ‖ ⊔ | — ⏑ | — > | — ⏑ | — ∧ ‖ = 3 + 5.

Nicht immer ist die Wahl zwischen den beiden Eintheilungen, wenn man die Wortschlüsse als allein entscheidend ansieht, z. B. wäre die Gliederung in Pentapodie und folgender Tripodie nothwendig in

521. ὡς ὑμᾶς ἡγούμενος εἶναι θεατὰς δεξιούς.

Dagegen wären noch andere Gliederungsarten nothwendig in Versen wie

532. ὑμεῖς δ' ἐξεθρέψατε γενναίως κἀπαιδεύσατε

— > | — > | ⏑ ⏑ | ⊔ | — >, ‖ — > | — ⏑ | — ∧ ‖.

Man lasse es nun nicht mit der Notirung auf dem Papiere bewenden, sondern versuche einmal diese verschiedenen Gliederungsarten auch in der Recitation festzuhalten. Könnte da noch davon die Rede sein, dass jene Partie einer Aristophanischen Parabase in derselben Gattung von Versen verlaufe? Wird nicht vielmehr ein Vers dem anderen so unähnlich sein, wie Schwarz und Weiss, Tag und Nacht? Oder worin bestände auch nur die Aehnlichkeit, da von einer Gleichheit ja gar nicht die Rede sein kein? Etwa in der Form der einander folgenden Takte? Diese ist so verschieden wie möglich. So erscheint der erste Takt bald als — ⏑ |, bald als — > |, bald als ⏑ ⏑ ⏑ |, bald gar als ⏑ — |.

Aber nun halte man die Tetrapodien fest: der eine Vers wird genau denselben rhythmischen Verlauf zeigen, wie der andere, die abweichenden Taktformen werden sich kaum bemerkbar machen. Die Sätze sind ohne Pause an einander gerückt, denn sie bilden einen einzigen Vers: wesshalb also sollten hier nothwendig, in einer so lebhaften Sprache, wie die griechische es ist, in der selbst

bei vorhandener Interpunction übergezogen wird und Position entsteht, die Schlüsse der rhythmischen Reihen durch Wortschlüsse festgehalten werden? Oder ist etwa die geringste Schwierigkeit vorhanden, zu intoniren:

τἀληθῆ, νὴ τὸν Διόνυσον τὸν ἐκθρέψαντά με,

⏑́ > | — > | —⏑ ⏑ | ⊔ · ‖ ⏑́ ⏑ | — > | — ⏑ | — ∧ ‖,

wo durch den Punkt die musikalisch-rhythmische Asynartie ausgedrückt ist, die nicht mit einem Wortschlusse congruirt?

Ein wie kolossales Material wäre vorzuführen, wollte man bei den verschiedensten Versarten zeigen, wie die Wortschlüsse variiren können, während der Rhythmus immer derselbe bleibt! Doch wäre eine solche Registrirung eine ganz nutzlose; und wem es darum zu thun ist, der wird bald finden, dass er fast die ganze überlieferte Poesie citatweise aufzuzeichnen hat. Uns genügt ein einziges weiteres Beispiel, um zu zeigen, dass die Verhältnisse in Strophe und Gegenstrophe genau eben so liegen, als bei fortlaufenden Versen derselben Art. Nach der Methode jener Silbenmetriker hätten wir bei Soph. Aj. III in

Gstr. γ, 3. πάραλά τ' ἄντρα καὶ νέμος ἐπάκτιον

⏑ ⁝ ⏑ ⏑ — ⏑ | —, ⏑ ‖ ⏑ ⏑ — ⏑ | — ∧ ‖,

also einen gewöhnlichen dochmischen Dimeter. Dagegen hätten wir in

Str. γ, 3. ἔρεβος ὡς φαεννότατον ὡς ἐμοί, also etwa

⏑ ⁝ ⏑ ⏑ —, ⏑ ‖ — ⏑ | ⏑ ⏑ — ⏑ | — ∧ ‖?

Wäre hierin irgend ein Sinn? Wird nicht jeder trotz der verkehrten Notirung gezwungen sein, zu intoniren nach der richtigen Notirung, ⏑ ⁝ ⏑ ⏑ — ⏑ | — · ⏑ ‖ ⏑ ⏑ — ⏑ | — ∧ ‖? Denn wäre rhythmischer Sinn in jener Gliederung? Und wenn er vorhanden wäre, wie wollte man sich die Uebereinstimmung der Melodie von Strophe und Gegenstrophe denken? Und wie viel hundert Beispiele einer solchen antistrophischen Responsion würden sich wohl mit leichter Mühe aufzählen lassen? Würde es sich nicht zeigen, dass eigentlich, im musikalischen und rhythmischen Sinne gar keine Strophen und Gegenstrophen existiren, dass vielmehr die Dichter nothwendig ganz verschiedene Melodien gebraucht hätten und sich nur ein Vergnügen

daraus machten, ihre Leser förmlich an der Nase zu ziehen, indem sie dieselben oder entsprechende Silbenverhältnisse wiederkehren liessen, um bei allen unbefangenen Lesern den verkehrten Wahn zu erzeugen, sie hätten auch dieselben Rhythmen, dieselbe Melodie wiederkehren lassen?

Wenn die fortgeschrittene Zeit erst erkannt haben wird, mit wie lächerlichen Phantomen man sich beschäftigt hat, während man über Metrik zu schreiben glaubte, dann wird man sich wundern, wie über so augenfällige Sachen überhaupt noch ein Wort verloren werden konnte. Die Leser werden sich aber dann der folgenden Thatsache zu erinnern haben.

Gottfried Hermann sprach von 16 „Cäsuren" des Hexameters, verstand aber unter „Cäsur" nichts anderes, als einen Wortschluss; dabei hatte er freilich eine Ahnung davon, dass je nach den verschiedenen Abschnitten eine verschiedene rhythmische Wirkung entstände. K. Lehrs zeigte zuerst, was eine Cäsur sei und zeigte, dass der dactylische Hexameter, auch wenn an der betreffenden Stelle kein Wort schliesse, dennoch aus seinen legalen zwei Tripodien bestehe; der Vortrag werde durch den Mangel jenes Wortschlusses nicht im geringsten alterirt. Dies war schon aus dem Hexameter an und für sich evident; trotzdem aber fuhr R. Westphal, der sich berufen glaubte, ganz neue Bahnen in der Wissenschaft zu eröffnen, fort, von den verschiedensten Cäsuren zu sprechen; und was das schlimmste dabei war, es sprach so ein Mann, der die Sätze als Sätze erkannte, bei dem jenes Wort ein rhythmischer Begriff war. Es sollten also zuweilen wirkliche Dipodien im Hexameter vorhanden sein! Nicht einmal das bemerkte er, dass dergleichen dipodische Hexameter im Flusse der epischen Darstellung gar nicht lesbar sind, man bezeichne sie denn mit eigenen Icten. Denn wie soll der Leser, während er den Vers beginnt, wissen, ob hier nicht etwa in Dipodien zu gliedern sei? Somit trat an Stelle des indifferenten Hermann'schen Ausdruckes Cäsur, der sich nur auf zufällige Wortschlüsse, die meist gleichgültig sind, bezog, durch Westphal ein entschieden falscher Begriff, der jeden Leser verwirren und zu einer unschönen und verwerflichen, meist aber gar nicht ausführbaren Praxis anleiten musste.

Der grosse Fehler Westphals war, dass er nicht zu einer kritischen Vergleichung der in den übrigen Versarten sowie in Strophe

und Gegenstrophe herrschenden Verhältnisse zu gelangen wusste. Hieran hinderte ihn sein enges Festhalten an den überlieferten Worten der Metriker, die nirgends über die auffälligsten äusseren Erscheinungen hinausgekommen sind und gar nicht bemerkt haben, dass sie sich in einem Zirkel sinnloser Phrasen bewegten, die mit den eigentlichen Sachen gar nichts zu thun haben. — Es sind jetzt zunächst folgende Lehrsätze evident:

I. In den fortlaufend gebrauchten Versen (Comp. § 28) ist die Kolographie auch fortgesetzt dieselbe.

II. Strophe und Gegenstrophe zerfallen stets genau in dieselben rhythmischen Sätze.

III. Die Melodie wird in vielen Fällen höchst unwesentlich modificirt, wenn hier Cäsur, dort Diäresis herrscht.

IV. Das Bestreben der Dichter geht dahin, durch Wortschlüsse an den betreffenden Stellen den sprachlichen Ausdruck mit der rhythmischen Gliederung möglichst in Uebereinstimmung zu bringen; da aber zwischen den rhythmischen Sätzen desselben Verses keine Pause anzunehmen ist, so ist auch der Wortschluss an dieser Stelle nicht nothwendig, ohne dass durch den Mangel desselben auch nur im declamatorischen Vortrage die rhythmischen Verhältnisse verdunkelt oder verschoben würden.

5. Bei vorhandener Cäsur wie bei der Asynartie endet der erste Satz, dem Rhythmus nach, in gleicher Weise katalektisch, nur dass im zweiten Falle zugleich eine Synkope (Absorbirung der Arsis) auftritt, die am Schlusse des Verses aber gar nicht zu unterscheiden wäre. Dagegen besteht die Synäresis in einem vollen Ausgang des Vordersatzes. Wir können demgemäss auch so determiniren:

1. Katelektischer Ausgang des ersten Satzes
   - *A.* ohne Synkope des Schlusstaktes = Cäsur.
   - *B.* mit Synkope desselben = Asynartie.
2. Voller Ausgang des ersten Satzes = Diäresis.

Die Katalexis kann als ein verhältnissmässig rasches und lebhaftes

Abbrechen des Satzes angesehen werden, während der volle Ausgang als ruhiger, gelassener, oft gemüthsvoller, zu bezeichnen ist. Man denke nur an den ruhigeren heroischen _ ⏑ ⏑ | _ ⏑ ⏑ | _ · _ · ‖ _ ⏑ ⏑ | _ ⏑ ⏑ | _ _ ‖ und den viel lebendigeren elegischen Hexameter, _ ⏑ ⏑ | _ ⏑ ⏑ | ⏑ ‖ _ ⏑ ⏑ | _ ⏑ ⏑ | _ ⏑ ‖.

Ganz ähnlich ist der Unterschied zwischen Sätzen fallenden und steigenden Taktmasses, z. B. _ ⏑ | _ ⏑ | _ ⏑ | _ ⏑ ‖ und ⏑ ⁝ _ ⏑ | _ ⏑ | _ ⏑ | _ ∧ ‖ oder ⏑ ⁝ _ ⏑ | _ ⏑ | _ ⏑ | _ ⏑ ‖.

Endlich haben die fallenden Sätze, wie _ ⏑ | _ ⏑ | ⏑ | _ ∧ · die nicht zu verwechseln sind mit denen fallenden Taktmasses (vgl. Comp. § 2 und § 18, 5), ersichtlich die Tendenz, rhythmische Reihenfolgen, seien es Verse, Gruppen, Perioden oder Strophen, mit einer gewissen Gewichtigkeit abzuschliessen, wenn nicht, in seltneren Fällen, indem höhere Noten mit den Schlusslängen verbunden werden, ihnen auch (wie in dem Arndtschen Husarenliede) eine besonders spannende Vorbereitung zugeschrieben werden muss. Dies ist in anderen Abschnitten der Kunstformen bereits erörtert.

Denken wir nun an eine lange Reihenfolge gleichförmiger Verse, die weder satzgliedernde Synkopen (Comp. § 16, vgl. Metr. § 15), noch sonst starke Contraste in ihrem Innern haben, höchstens mit fallendem Hintergliede (wie _ ⏑ | _ ⏑ | ⏑ | _ ∧ ‖) schliessen und daher wenig Leben und Beweglichkeit haben. Hier wird die Art der Verseinschnitte mehr Bewegung bringen müssen, und durch sie wird dem einzelnen Verse die starre Monotonie zu nehmen sein. Und das ist bei den Griechen fast ausnahmlos geschehen. Werfen wir nämlich einen Blick auf die Comp. § 28 verzeichneten Verse, so ergeben sich durch blosse Constatirung der Facta eine Anzahl Gesetze, für die zugleich die innere Wahrscheinlichkeit spricht. Ich citire die Verse nur in ihrer Grundform, der Einfachheit wegen.

I. Hat der Vordersatz bei fallendem Taktmass vollen Ausgang, so endet der Hintersatz katalektisch oder fallend im Rhythmus.

Tetrameter trochaicus.

_ ⏑ | _ ⏑ | _ ⏑ | _ ⏑, ‖ _ ⏑ | _ ⏑ | _ ⏑ | _ ∧ ‖
Θυμέ, θύμ' ἀμηχάνοισι κήδεσιν κυκώμενε.
> > >
⏑ ⏑ | ⏑ ⏑ | ⏑ ⏑ | _ ⏑, ‖ _ ⏑ | _ ⏑ | ⏑ | _ ∧ ‖
χαίρετε, πάντες θεοί, πολύβωτον ποντίαν Σέριφον.

II. Hat der Vordersatz bei steigendem Taktmass vollen Ausgang, so kann auch der Hintersatz mit vollem Ausgang schliessen.

⏑ ⁝ – ⏑ ⏑ | – ⏑ ⏑ | _ ⏑ ‖ _ ⏑ | _ ⏑ | _ ⏑ ‖
'Ερασμονίδη Χαρίλαε, χρῆμά τοι γελοῖον
ἐρέω, πολὺ φίλτατ' ἑταίρων, τέρψεαι δ' ἀκούων.

III. Schliesst der Vordersatz bei fallendem Taktmass katalektisch (mit Cäsur), so kann der Nachsatz (der so im Anfang steigendes Taktmass hat) voll oder auch in fallendem Rhythmus (⌊_ | _ ∧ ‖) schliessen.

Hexameter heroicus.

_ ⏑ ⏑ | _ ⏑ ⏑ | _ ⏑ ⏑ ‖ _ ⏑ ⏑ | _ ⏑ ⏑ | _ _ ‖
Μῆνιν ἄειδε, θεά, Πηληιάδεω Ἀχιλῆος.
Ἄνδρα μοι ἔννεπε, Μοῦσα, πολύτροπον, ὃς μάλα πολλά.

_ ⏑ | _ ⏑ | _ ⏑ | _ ⏑ ‖ _ ⏑ | _ ⏑ | ⌊_ | _ ∧ ‖
ἔστι μοι καλὰ πάις χρυσέοισιν ἀνθεμοισῖν
ἐμφέρην ἔχοισα μόρφαν, Κλᾶις ἀγαπάτα.

(Ein fallender Nachsatz ist also in beiden Fällen zulässig: vergleiche die erste Regel!)

IV. Schliesst der Vordersatz bei steigendem Taktmasse katalektisch, so muss der Nachsatz entweder durch vollen Ausgang oder durch stärkere Katalexis (durch eine solche mit Absorbirung der zweiten Thesis) sich unterscheiden.

Tetrameter anapaesticus.

⏑ ⏑ ⁝ _ ⏑ ⏑ | _ ⏑ ⏑ | _ ⏑ ⏑ | _ ⏑ ⏑ ‖ _ ⏑ ⏑ | _ ⏑ ⏑ | _ _ | ⸢ ⸣ ‖
ἄγετ', ὦ Σπάρτας ἔνοπλοι κοῦροι, ποτὶ τὰν Ἄρεος κίνασιν.

(Die Melodie endet voll, da sie mit den Worten zu Ende ist; die folgende Ergänzung durch Pausen ist eine für die Gleichmässigkeit der Bewegungen nothwendige).

Galliambus.

⏑ ⏑ ⁝ _ _ ⏑ ⏑ | _ _ ‖ ⏑ ⏑ | _ _ ⏑ ⏑ | ⌊ ⊼ ‖
αἷς ἔντεα παταγεῖται καὶ χάλκεα κρόταλα.

Von den übrigen in § 28 der Compositionslehre verzeichneten Versen gehört hierher noch zunächst das *Metrum Choerileum*, das eine doppelte Auffassung zulässt: — ⏑ ⏑ | — ⏑ ⏑ | — —, ‖ — ⏑ ⏑ | — ⏑ ⏑ | — ⊼ ‖ nach I und — ⏑ ⏑ | — ⏑ ⏑ | —, — ‖ — ⏑ ⏑ | — ⏑ ⏑ | — ⊼ ‖, da auch hiebei keine Gleichförmigkeit vorhanden wäre, weil der erste Satz fallendes, der zweite steigendes Taktmass hat.

Der sogenannte *Octonarius*, — ⏑ | — ⏑ | — ⏑ | — ⏑, ‖ — ⏑ | — ⏑ | — ⏑ | — ⏑ ‖, dessen Bildung den obigen Gesetzen entschieden widersprechen würde, scheint nicht in fortlaufenden Reihenfolgen gebraucht zu sein, denn das einzige Gedicht in diesem Metrum, welches von Anakreon erhalten ist, zeigt ja im zweiten Verse Katalexis:

Πῶλε Θρῃκίη, τί δή με λοξὸν ὄμμασι βλέπουσα
νηλεῶς φεύγεις, δοκέεις δέ μ' οὐδὲν εἰδέναι σοφόν;

Noch weniger darf von Einförmigkeit gesprochen werden, wenn einzelne Verse in den chorischen Compositionen Einschnitte festhalten, wodurch sie als wenig belebt erscheinen, z. B. Isthm. III, 1:

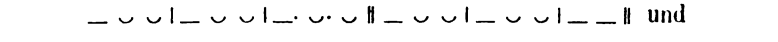
∟ ⏑ | — ≥ | ∟ ⏑ | — ≥· ‖ ∟ ⏑ | — — | ∟ ⏑ | — — ‖

Str. α. Εἴ τις ἀνδρῶν εὐτυχήσαις ἢ σὺν εὐδόξοις ἀέθλοις.
Gstr. α. Εὐκλέων δ' ἔργων ἄποινα χρὴ μὲν ὑμνῆσαι τὸν ἐσθλόν.

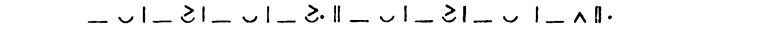
Aber selbst in längerer Reihe dochmischer Dimeter wird gerne hin und wieder die gewöhnliche Cäsur mit der Diäresis vertauscht, um wenigstens nicht alle Verse an einer gewissen Gleichförmigkeit leiden zu lassen; obgleich doch gerade die Dochmien so entschieden steigendes Taktmass haben, dass man diese Praxis leicht als eine Art Licenz zu betrachten geneigt sein könnte.

Ausserdem widersprechen die unter Nr. IX und XII Comp. § 28 aufgezählten Verse; doch der erste derselben ist die Erfindung eines obscuren Dichters, des Boïskos von Kyzikos und hat eben so wenig eine Stelle in der alten classischen Poesie, als der andere, in welchem ein alexandrinischer Dichter wie Callimachos, der von wahrer Poesie sehr geringe Ahnung hatte, sich versuchte. — Die übrigen dort aufgezählten Verse haben Eigenthümlichkeiten, die sie selbst ohne bestimmte Gesetzlichkeit in den Verseinschnitten, von aller Einförmigkeit befreien würden.

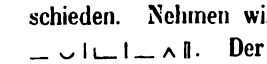
6. Dem Versende musste im vorhergegangenen Paragraphen in bei weitem den meisten Fällen die willkürliche Pause zugesprochen werden. Im Innern der Verse wurde jede Pause selbst da, wo ein neuer Satz begann, abgeleugnet. Dass eine solche nicht bei der Cäsur und der Diäresis angenommen werden dürfe, ist zunächst ganz evident; und hierauf auch nur bezog sich jene Ableugnung: das Wort Asynartie wurde nicht erwähnt. Nehmen wir nämlich Verse wie

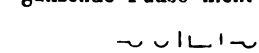


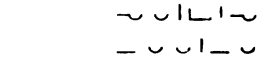
und



Der Einschnitt ist nach einer der beiden Normalnoten, die ihren Ausdruck durch die lange und die kurze Silbe ganz gewöhnlich finden. Sollen die Silben ihre wahre Geltung behalten, so darf zunächst keine willkürliche Pause angenommen werden; denn durch diese entstände innerhalb des Verses eine Arrhythmie, ein zu langer, unvollkommener Takt. Dann aber darf auch keine emmetrische, das heisst eine den an sich zu kleinen Takt ergänzende Pause angenommen werden, da diese zwischen Wörtern stattfände, die sich so innig wie möglich berühren und desshalb den Hiatus nur in bestimmt abzugrenzenden Fällen zwischen sich haben können, die Verlängerung von Silben aber um so weniger statthaben kann, als diese nicht einmal bei den vollen anapästischen Tetrapodien zulässig ist, die doch immerhin einen stärker hervorspringenden rhythmischen Abschnitt bilden, als blosse Sätze innerhalb des Verses. Denn die letzteren sind nicht etwa einzig durch die abschliessende Verspause zu einem einheitlichen Ganzen verbunden, sondern es ist in der Compositionslehre gezeigt worden, wie sie in sich ein wohlgeordnetes rhythmisches Ganze bilden, worauf wir auch oben zurückgekommen sind. Dagegen finden jene anapästischen Tetrapodien, während sie lose unter einander zusammenhängen, erst am Ende des ganzen Systemes eine Art Abschluss, ohne dennoch eine festgefügte Einheit zu bilden. So ist denn auch der von mir in Herc. fur. V, β 10 angenommene Hiatus dadurch zu entfernen, dass in der ganzen Schlussperiode der Strophe einsätzige Verse statuirt werden, womit auch die Verhältnisse in der Gegenstrophe vortrefflich stimmen.

In der Asynartie sind die Verhältnisse dagegen wesentlich verschieden. Nehmen wir einen Vers wie  Der vorletzte Takt des Verses, durch den sein fallender Ausgang bestimmt wird, könnte unter keinen Umständen durch irgend eine Pause ergänzt werden, da gerade die innige Zusammenfassung, gleichsam Verschmelzung zu einer Einheit, in welcher die Gliederung wenig bemerkbar mehr ist, eine Eigenthümlichkeit der fallenden Sätze ist; und dies ist ebenfalls ein Grund, wesshalb sie sich so vorzüglich zu Schlusssätzen von Versen, Perioden u. s. w. eignen. Eine andere Sache ist es bereits mit dem zweiten Takte des Verses, durch den, in seiner synkopirten Form, wir wir bereits wissen, eine so scharfe Gliederung seines Satzes ausgedrückt wird. Die moderne Musik liebt nun gerade Folgen wie u. s. w. Es frägt sich nur, ob auch die antike Vocalmusik Wohlgefallen an ihnen fand. Hier können nur die in den überlieferten Compositionen waltenden Verhältnisse uns belehren, keine noch so scharfsinnige Theorie, die *a priori* aufbaut. Die Summe jener Facta aber ist, dass innerhalb der Sätze eben so wenig bei drei- oder vierzeitigen Längen als bei zweizeitigen Längen und bei kurzen Silben ein illegaler Hiatus, eine rhythmische Dehnung (wodurch die kurze Silbe zur langen würde) u. s. w. gestattet ist. Wie es mit den Wortschlüssen steht, werden wir in der folgenden Nummer sehen. Vom Standpunkte der griechischen Sprache aus, von der wir bereits wissen, wie eng sie die Wörter in der Aussprache zusammenrückte, war dieses auch lediglich zu erwarten; und das Gefühl für die rhythmischen Verhältnisse wie sie der Vocalmusik zukamen, war so fein ausgebildet, dass man in einem durch eine Pause getrennten Satz kaum noch die Einheit gefühlt haben würde, besonders wenn diese Pause mit einem starken Einschnitte in den Rhythmus verbunden war, und vielmehr zwei getrennte Sätze vor sich zu haben geglaubt haben würde. — Doch in dem vierten Takte unseres Verses, wo sich die Asynartie befindet, kann eine den Takt ergänzende Pause nicht allzu stark auffallen. Verse wie

 und



zeigen zwar eine schärfere Sonderung ihrer Sätze, als durch eine

einfache rhythmische Verlängerung angezeigt wäre: aber auch hinsichtlich der Pausenverhältnisse erscheint jeder der beiden Verse immer noch als eine rhythmische Einheit, da sein Schluss ausser der emmetrischen noch die willkürliche Pause hat.

In der That finden sich einige Belege für die Pause bei der Asynartie.

Theogn. 2.

λήσομαι ἀρχόμενōς οὐδ' ἀναπαυόμενος.

id. 356.

δειλῶν τοι τελέθει ὀξυτέρη κραδίη.

Auch bei Sophokles, Oed. C. VI, Str. 3, ist in der Asynartie ganz unzweifelhaft eine durch den Hiatus indicirte Pause. Ich setze die ganze Periode her, damit man auf den ersten Blick erkenne, dass eine Eintheilung in andere Verse nicht denkbar sei; selbst diejenigen, welche sich zwingen, den Werth der Perioden zu verkennen, werden nicht umhin können, die Gleichartigkeit aller vier Verse zuzugeben. Und doch hat der dritte Vers jenen Hiatus, während der vierte, der ihm auf ein Haar gleicht, die Asynartie mitten in einem Worte aufweist.

Ὅστις τοῦ πλέονος μέρους χρῄζει, τοῦ μετρίου παρείς,
ζώειν, σκαιοσύναν φυλάσσων ἐν ἐμοὶ κατάδηλος ἔσται.
ἐπεὶ πολλὰ μὲν αἱ μακραὶ ἁμέραι κατέθεντο δὴ
λύπας ἐγγυτέρω, τὰ τέρποντα δ' οὐκ ἂν ἴδοις ὅπου . . .

— > | ⏑ ⏑ | — ⏑ | ⊔, ‖ — > | ⏑ ⏑ | — ⏑ | — ∧ ‖
— > | ⏑ ⏑ | — ⏑ | ⊔ ‖ ⏑ ⏑ | ⏑ ⏑ | — ⏑ | — ⏑ ‖
≳ ⁝ ⊔ | ⏑ ⏑ | — ⏑ | ⊔, ‖ — ⏑ | ⏑ ⏑ | — ⏑ | — ∧ ‖
> ⁝ ⊔ | ⏑ ⏑ | — ⏑ | ⊔ ‖ — ⏑ | ⏑ ⏑ | — ⏑ | — ∧]]

Diese emmetrische Pause ist vollkommen derjenigen am Schlusse der scheinbaren Dipodien und Tripodien unter den Anapästen gleich, nur dass sie nicht über das Gebiet ihres Taktes hinausgeht.

7. Aber weit entfernt davon, dass jene Pause bei der Asynartie ein metrisches Gesetz sei, ist sie vielmehr als eine seltene Ausnahme zu betrachten, die nur aus dem Grunde zulässig ist, weil weder ein metrisches, noch ein rhythmisches Cardinalgesetz durch sie verletzt wird. Die allgemeine Theorie gestattet diese Pause,

deren Anwendung in der modernen Vocalmusik die weiteste Ausdehnung hat; die Vocalmusik, wie sie bei den Griechen sich entwickelt hatte im engsten Anschluss an die Eigenthümlichkeiten der lebendigen Sprache, verwarf sie fast durchgängig. Und wir wollen eben die antike, nicht die moderne Kunst in diesem Werke kennen lernen.

Sehen wir zunächst an der Hand statistischer Thatsachen, wie eng der Zusammenschluss „asynartetischer" Sätze war. Ich werde die Fälle bei Sophokles zusammenstellen, da man sich auf einem kleineren Gebiete am leichtesten orientirt; wem es um mehr Daten zu thun ist, der wird in den übrigen Texten der Tragiker, wie ich sie herausgegeben habe, sehr schnell, etwa an einem Abend sich das ganze Hauptmaterial derselben zusammen stellen können. Ueber Pindar werden wir in dem nächsten zur Sprache kommen. Meine Kolographien bei Sophokles, das wird man auch hier wieder erkennen, sind durch fast unzählbare Belege zu beweisen; von welcher Seite man auch an den Gegenstand hinantreten möge: überall kommt neues Licht. Nur Gedankenlosen wird dieses entgehen, sie werden immer nur sehn, was an einer Stelle der Kunstformen steht und gar nicht zu der Ahnung kommen, dass ein und dieselbe Strophe oft durch Dutzende von Beweisen als richtig construirt nachgewiesen ist, von denen jeder einzelne an sich vollkommen genügte.

Zunächst also wollen wir erkennen, dass nicht einmal in irgend bemerkbarer Weise die Wortschlüsse bei der Asynartie vorwalten, dass also um so weniger an emmetrische Pausen bei ihnen zu denken sei. Ich zähle nach den einzelnen Gesängen auf, um die Nachprüfung zu erleichtern; unter der Ueberschrift „vorh." (vorhanden) steht die Anzahl der Fälle, wo in dem betreffenden Gedichte ein Wortschluss auftritt; unter „fehl." (fehlend), wo er nicht vorkommt.

	Ajax.			Electra.			Oed. R.			Oed. C.	
	vorh.	fehl.		vorh.	fehl.		vorh.	fehl.		vorh.	fehl.
I.	—	2.	I.	2.	—	I.	9.	1.	I.	10.	4.
II.	—	2.	II.	3.	1.	III.	2.	4.	II.	4.	—
III.	1.	1.	III.	1.	3.	IV.	—	2.	III.	11.	13.
IV.	1.	5.	IV.	2.	14.	V.	2.	—	VI.	2.	6.
V.	1.	5.	V.	1.	—	VI.	2.	4.	VIII.	9.	1.
VII.	3.	7.	VII.	2.	2.	VII.	2.	—	IX.	3.	1.
	6.	22.		11.	20.		17.	11.		39.	25.

Ant.			Trach.			Phil.		
	vorh.	fehl.		vorh.	fehl.		vorh.	fehl.
I.	10.	6.	I.	2.	—	I.	3.	1.
II.	4.	2.	III.	1.	1.	II.	1.	1.
III.	4.	2.	IV.	3.	—	III.	10.	10.
IV.	2.	2.		6.	1.	V.	4.	7.
V.	2.	7.					18.	19.
VI.	10.	2.						
VII.	1.	3.						
	33.	24.						

Als Gesammtresultat finden wir, dass bei Sophokles in 130 Fällen der Wortschluss bei der Asynartie vorhanden ist, während er in 122 Fällen fehlt, was nahezu übereinstimmende Zahlen sind; denn ein einziges etwa noch vorhandenes Chorlied könnte das Verhältniss umgekehrt haben. Vergleicht man damit die Stellen, wo der Schlusstakt eines Satzes Thesis wie Arsis in eigenen Noten ausgedrückt enthält, so wird man finden, dass die Fälle, wo weder eine Cäsur noch eine Diäresis durch einen Wortschluss angedeutet wird, verhältnissmässig selten sind; und gewöhnlich wird einer dieser beiden Einschnitte übereinstimmend in Strophe und Gegenstrophe metrisch nachweisbar sein. Nun dürfte für solche, die irgend einen Einblick in die bisherigen Resultate der Kunstformen gewonnen haben, die Hindeutung darauf, dass asynartetische Verse mehr Feuer und Leben haben, als solche mit Cäsur oder Diäresis, kaum noch nöthig sein. Man mache sich nur, will man das Betreffende nicht in der Compositionslehre u. s. w. nachsehen, das Verhältniss klar, indem man Verse, etwa wie die folgenden, vergleicht:

1) ⏑ – | ⏑ – | ⏑ – | ⏑ – , ‖ ⏑ – | ⏑ – | ⏑ – | ⏑ – ‖

2) ⏑ – | ⏑ – | ⏑ – | ⏑ – , ⏑ ‖ ⏑ – | ⏑ – | ⏑ – | ⏑ – ∧ ‖

3) ⏑ – | ⏑ – | ⏑ – | ⏑ – , ‖ ⏑ – | ⏑ – | ⏑ – | ⏑ – ∧ ‖

In 1) ist der ruhigste Verlauf, in 3) die meiste Beweglichkeit, jedoch mit Kraft gepaart, also das meiste Feuer. Und wird dieses nicht am stärksten vermehrt, wenn selbst die kleinste Pause, also die kleinste Erholung, durch Verlegung mitten ins Wort unmöglich gemacht wird, so dass auf die lange und stark intonirte Note un-

mittelbar eine neue Thesis folgt? So innig verwachsen also ist die metrische Form eines Verses mit dem Ethos desselben — wovon wir uns so schwer einen Begriff machen! —, dass überall die Thatsachen unwiderleglich auf diesen Zusammenhang hinweisen.

8. Betrachten wir aber die betreffenden Gesänge des Sophokles einzeln! Wäre es nicht ebenso in sämmtlichen, die antike Rhythmik oder Metrik betreffenden Fragen: wir müssten auch in dem gegenwärtigen Verhältniss die Uebereinstimmung von Inhalt und Form geradezu eine wunderbare nennen! Denn, wohl bedacht, dass Anwendung oder Nichtanwendung des Wortschlusses an jeder einzelnen Stelle von keinem zwingenden Gesetze abhängig sein konnte, wird sich doch jedenfalls aus der Haltung in einem ganzen Gedichte, in welchem die Asynartie wiederholt auftritt, ermessen lassen, ob der Dichter, sei es instinctiv, sei es aus bewusster Berechnung, hier die Wortschlüsse in der Mehrzahl der Fälle entweder zweckgemäss habe auftreten lassen, oder nicht. Wir werden also, unserer Theorie folgend, vermuthen, dass in allen leidenschaftlich erregten Gedichten die Wortschlüsse selten gewesen seien; dass sie die Regel gewesen seien in den feierlichen, ruhigen und gemessenen Compositionen; und dass in den Gedichten von minder scharf ausgeprägtem Charakter sich ein starkes Schwanken in der Anwendung herausstellen müsse. Und dies ist für einen so fein fühlenden Dichter wie Sophokles ein unumstösslicher Lehrsatz; nicht ein einziges Gedicht mit zahlreicheren Asynartien ist vorhanden, in welchem gegen denselben gefehlt wäre. Wo wenige Gliederungen der Art vorkommen, da sind natürlich keine zuverlässigen Schlüsse zu ziehen; ich zähle daher nur diejenigen Gedichte auf, die mindestens sechs Asynartien aufweisen.

Ajax. Der tief erregte Schmerz in IV; die freudige Erregung in V; die mit Unwillen gepaarte Klage in VII liessen alle gleichmässig ein Vorwalten von Asynartien ohne Wortschlüsse erwarten.

Elektra IV. Der Chor, an dem Geschicke der Elektra theilnehmend, offenbart eine in hohem Grade leidenschaftliche Entrüstung über die bestehenden Verhältnisse. Daher fast durchgängig keine Wortschlüsse.

Oedipus R. Das feierliche Gebet in I hat, wie zu erwarten

und zwar mit nur einer einzigen Ausnahme Wortschlüsse; dagegen fehlen diese grösstentheils in dem Wechselgesange III bei der sich darin offenbarenden Erregung, eben so in dem eine heftige Klage enthaltenden Gesang VI.

Oedipus Col. Die fromme Scheu und die herzliche Theilnahme in I verlangten vorwaltende Wortschlüsse; III die schöne Schilderung des Kolonischen Gaues würde an sich sie ebenfalls fordern, wäre nicht ein ganz besonderer Eifer, ein gewisses Feuer, richtiger Begeisterung ersichtbar: und so schwanken denn die Verhältnisse diesem entsprechend in den Asynartien. Die folgenden beiden Gedichte malen den Contrast in ihrem beiderseitigen Inhalte ebenfalls durch die Verschiedenheit ihrer Asynartien: während die eindringende Klage über die Vergänglichkeit alles Irdischen in VI die Wortschlüsse verschmähte, musste das feierliche Gebet, VIII, sie eben so dringend fordern.

Antigone. Da der Siegesjubel in I zwar ein Ausfluss freudiger Erregung ist, aber sich fast in Form eines Dankgebetes an die Gottheit richtet, so waren beide Verhältnisse ziemlich in gleichem Grade zulässig, jedoch die feierlichere Form vorzuziehen, wie auch geschehen ist. Die moralisirenden Betrachtungen in II und III mussten ebenfalls die ruhigere Form vorziehen. Schön ist der Contrast in den beiden folgenden Gedichten, der seinen genauen Ausdruck gefunden hat: V ist ein Wechselgesang, in welchem der tiefste, leidenschaftliche Schmerz der Antigone zum Ausdruck kommt; VI umgekehrt ein Erguss herzlicher, aber ruhiger Theilnahme, die dem Schmerze der edlen Jungfrau Linderung zu bringen bestimmt ist.

Philoktet. In III ebenfalls herzliche, milde Theilnahme des Chors an den Leiden des Philoktet, die aber zuweilen sich zu einer Art Erbitterung fortreissen lässt: daher jene Aequilibrität in den Asynartien; aber gerade jene erregten Verse entbehren der Wortschlüsse zumeist, so dass schon dies eine Gedicht äusserst lehrreich ist. Ganz anders stehen die Sachen, sowohl im Textinhalte, als in der metrischen Form, in dem Wechselgesang, V.

Man betrachte dies alles aber nur als eine einzelne Probe von der Congruenz des Inhaltes mit der Form; in den übrigen Abschnitten der Kunstformen sind äusserst zahlreiche Proben anderer

Natur; aber erst derjenige, welcher alles zusammen erfasst haben wird und so auf die einzelnen Strophen anzuwenden im Stande ist, wird ein wahres Bild der letzteren sich angeeignet haben und zu einem vollen Kunstgenusse vorgedrungen sein.

9. Dass bei Pindar ebenfalls eine möglichst genaue Congruenz der grammatischen Einschnitte mit den rhythmischen zu suchen sei, das unterliegt wohl keiner Frage; dass aber diese Congruenz weniger oft auftreten werde, musste jeder sich von selbst sagen, der eine Ahnung davon hat, was einer besonders kunstvollen Musik naturgemäss gestattet ist. Trotzdem durfte bei der Kolographie auch dieses Dichters der Gegenstand nicht aus den Augen verloren werden. War z. B. die Zergliederung eines Verses zweifelhaft, indem die musikalisch-rhythmischen Kategorien verschiedene Eintheilungen gleichmässig zuliessen — ein übrigens seltener Fall —, so sprach eine grössere Wahrscheinlichkeit für diejenige Constituirung, welche mit den grammatischen und rhetorischen Verhältnissen am besten stimmte, und man musste sich schliesslich mit dieser, wenn keine neuen Mittel der Erkenntniss sich ergaben, begnügen. Doch ich erinnere mich sehr weniger Fälle der Art, da, wie wir auf verschiedenen Stellen der Metrik gesehen haben oder noch sehen werden, immer neue Kriterien, die bisher unbekannt waren, sich ergaben. Eine sorgfältige Nachprüfung meiner neuen Eintheilung nach dem gegenwärtigen Kriterium habe ich dagegen nicht versäumt und dabei das günstigste Resultat erhalten.

Wenn man finden wird, dass namentlich in den logaödischen Strophen Pindars die Asynartien häufig nicht mit Wortschlüssen verbunden sind, so wird man aus Nr. 7—8 unseres Paragraphen diese Thatsache richtig würdigen lernen. Und übrigens hat man zu bedenken, dass bei keiner nur irgend denkbaren Eintheilung in sämmtlichen Strophen und Gegenstrophen die Wortschlüsse übereinstimmend da fallen, wo man den Schluss eines rhythmischen Satzes angenommen hat. Ich habe mich durch die genaue Notirung sämmtlicher Wortschlüsse in Pindar, von der ich oben gesprochen habe, sattsam davon überzeugt. Am schlimmsten steht es eigentlich in seinen dorischen Strophen, welche namentlich durch die deutliche Gliederung ihrer Pentapodien und Tetrapodien die Verhältnisse verwischen. Denn denken wir uns einmal einen Vers wie ⏑ – ⏑ –

⏑ – ⏑ – ‖ ⏑ – ⏑ – ‖ ⏑ – ⏑ – ‖ ⏑ – ⏑ – ‖. Die Melodie wird einen sehr bemerkbaren Einschnitt im vierten Takte erkennen lassen; aber auch der zweite und sechste theilen die Sätze, wozu sie gehören, sehr merklich, so dass der Dichter auch hier instinctiv häufige Wortschlüsse eintreten lassen mochte. Da solche Wortschlüsse nun auch im vierten Takte durchaus nicht nothwendig waren, so konnte es leicht kommen, dass sie an den anderen beiden Stellen, wie eben der Zufall es fügte, überwogen. Aber wir haben für die Cäsuren und Diäresen in Nr. 5 eine gewisse Gesetzlichkeit kennen gelernt, die zwar, wie wir sahen, in kunstvollen Strophen keineswegs zwingend sein konnte, doch aber in den concreten Fällen, wenn keine Gründe entgegenstehen, immer die grösste Wahrscheinlichkeit für sich hat. Ich will nun die bisher in der Metrik gegebenen neuen Kriterien an einem einzelnen Beispiele erläutern und wähle dazu die Strophe Nem. IX. Sie ist nicht nur an und für sich geeignet, Klarheit zu geben, sondern gewährt den Vortheil, dass die Verhältnisse sich am leichtesten überblicken lassen, da sie nur klein ist; sie steht im Ganzen elfmal, so dass an einen Zufall weniger zu denken ist, als bei seltener Wiederholung.

I. – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – – ‖ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – – ‖

II. ⏑ – ⏑ – ≥ ⏑ – ⏑ – – · ‖ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – · – ‖ ⏑ – ⏑ – – ⏑ – ⏑ – ⏑ ‖

III. – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – · – ‖ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – – · ‖ ⏑ – ⏑ – ⏑ ‖ ⏑ – ⏑ · – ‖ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – – · ‖ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – · – ‖ ⏑ – ⏑ – – ⏑ – ⏑ – ⏑ ‖

IV. – : ⏑ – ⏑ – – ‖ ⏑ – ⏑ – · – ‖ ⏑ – ⏑ – – ‖

I. 3 3 II. 4 3 4 III. 3 3 2 2 3 3 4 ἐπ. IV. 2 2 2

Alle diejenigen nun, welche für den Periodenbau, den Strophenbau u. s. w. ein geringes Verständniss haben, mögen ersehen, dass schon in dem Verlaufe der Metrik bis zum gegenwärtigen Abschnitte

sehr wichtige und zuverlässige Kriterien gegeben sind, wodurch jene, von ganz anderen Gesichtspunkten aus erschlossenen Eintheilungen die sichersten Stützen gewinnen.

Zuerst wird man aus § 16, 7 ersehen, dass schon die grammatisch-rhetorischen Verhältnisse darauf führen mussten, die Strophe in 4 oder 5 kleine Perioden zu zerlegen, da die zum Theil starken Interpunctionen, die nicht selten am Schluss der Verse auftreten, hierauf deuten. Zu einem absoluten Resultate war freilich durch diese Beobachtung nicht zu gelangen, doch ist ersichtlich, dass die angenommenen Perioden hiermit nicht in Widerspruch treten. Nur der erste Vers ist meist ohne Schlussinterpunction; aber gerade dieser zeigt einen in sich so einigen Bau, dass seine Absonderung unmittelbar sich aufdrängt.

Achten wir dann auf die in Nr. 5 dargestellten Verhältnisse. Vers 1 zeigt sprachlich weder eine Cäsur noch Diäresis; aber die Zerlegung in zwei Tripodien ist an sich (schon durch die Form des dritten Taktes) so evident, dass kein Wort darüber verloren werden darf. Rhythmisch ist eine Cäsur zu erwarten; aber Pindar hat wahrlich nicht absichtslos dieselbe sprachlich unterdrückt (sie steht an den 11 Stellen nur dreimal), um nicht in den gewöhnlichen epischen Ton zu verfallen. Wer will's dem Dichter verdenken? Würde nicht ein moderner Operncomponist sich hüten, an einer schwungvollen Stelle Notenreihen zu setzen, die an eine, wenn auch an sich schöne, täglich auf der Strasse erschallende Drehorgel-Melodie erinnern könnten?

Wir sind in Nr. 5 nicht bis zur Betrachtung der Verhältnisse in mehr als zweisätzigen Versen vorgeschritten, concrete Fälle mögen nun lehren!

Vers 2 bildet eine kleine Periode, in welcher der erste Satz dem dritten entspricht. Ist es nun nicht schlagend, wie sehr eine solche Responsion auch durch die Einschnitte angedeutet wird? Die erste Tetrapodie hat fallende Takte und schliesst voll; die zweite hat steigende Takte und schliesst katalektisch. Entspricht dies nicht genau dem Baue zweisätziger Verse?

Im dritten Vers ist ein eben so legales Verhältniss zwischen den beiden Tripodien und so auch im folgenden. Aber man sehe einmal auf die Responsionsbogen der ganzen Periode: hier entspricht die Dipodie und jede einzelne Tripodie einer vollkommen gleich

rhythmirten Reihe. Ist das Zufall? Nein: im Verse schöne Antithesen, da diese Grösse sich leicht als ein Ganzes abhebt; in der Periode vollkommene Uebereinstimmung, weil sonst die enge Zusammengehörigkeit dem Hörer leicht entgehen konnte.

Treten 3 gleich lange und im Wesentlichen gleich gebaute Sätze zu einem Verse zusammen, so werden verschiedene Einschnitte einen guten Eindruck machen. Desshalb sind die Verhältnisse in unserem Schlussverse schwankend.

Wollte man so den ganzen Pindar analysiren, man würde sich überzeugen, wie herrlich alles stimmt; freilich dürfte dies nur ein solcher unternehmen, der über dem Satze nicht den Vers, über dem Verse nicht die Periode aus dem Auge verlöre; der zugleich den Bau der ganzen Strophe, ja der Triade als musikalisches Kunstwerk zu erkennen und zu empfinden vermöchte.

Endlich wollen wir durch Berechnung finden, in welchem Grade die angenommenen Einschnitte durch Wortschlüsse angedeutet werden, wobei der erste und der fünfte Vers unberücksichtigt bleiben, da, wie wir sahen, bestimmte Gründe für ein Schwanken in ihnen geltend gemacht werden können. Es sind in dem Gedichte vorhanden Wörter (Wortformen), solche die keine Silbe bilden, wie τ' und δ' nicht mitgerechnet:

		Stellen für Silbenschlüsse.	Stellen, wo keine Silben schliessen.
1silbige: 101.	=	101.	—
2silbige: 155.	=	155.	155.
3silbige: 131.	=	131.	262.
4silbige: 49.	=	49.	147.
5silbige: 15.	=	15.	60.
6silbige: 1.	=	1.	5.
		452.	629.

Die Stellen mit Wortende bilden also von der Gesammtsumme 1081 den $\frac{452}{1081}$sten Theil, d. h. in Decimalen: 0,418. Demgemäss ist schon überall dort, wo in der Hälfte der Strophen im letzten Takt eines Satzes auf einer bestimmten Stelle, die entweder als Cäsur, oder als Diäresis gedeutet werden kann, Wortschluss stattfindet, eine merkliche Neigung für einen Einschnitt zu notiren. Nun aber haben wir folgende Einschnitte im Schema notirt:

Vers II.	1)	10 Fälle	IV.	1)	8 Fälle
	2)	10 —		2)	8 —
III.	1)	9 —		3)	7 —
	2)	7 —			

Die Wahrscheinlichkeit sprach nur, ohne Rücksicht auf etwa stattfindenden Einschnitt, für 11 × 0,418 = 4,598 Wortschlüsse, also höchstens 5 Fälle in den 11 Strophen. Die Sache wird aber noch wahrscheinlicher 1) durch die häufigen Interpunctionen; 2) dadurch, dass die Enklitika, die Präpositionen und der Artikel, beide so überaus häufig, an diesen Stellen nicht störend auftreten, so dass also die Cäsur vor dem Artikel und den Präpositionen, und nach den Enkliticis liegt. Nun kommen vor: der Artikel 8mal, die Enklitika 13mal, die Präpositionen (nicht in Anastrophe) 31mal, Summa 52. Diese Fälle sind natürlich abzuzählen von den Stellen, wo wirkliche, mit Accentfall verbundene Wortschlüsse vorkommen und zu der Zahl derjenigen Stellen hinzuzurechnen, wo keine Wortschlüsse der Art vorkommen. Darnach würde die Wahrscheinlichkeitsrechnung eigentlich 4,07 volle Einschnitte ergeben. Berechnet man dazu die Interpunctionen, ferner andere Wörter wie ἄρα, εἰ u. dgl., so wird man höchstens 4 Fälle unter 11 setzen dürfen, wo jene markirten Einschnitte auftreten müssten, so dass die je 7, 8, 9 und 10mal vorkommenden Einschnitte schon bedeutende Wahrscheinlichkeit geben.

Berechnungen wie diese sind in keinem Falle werthlos, oft kaum zu entbehren; nur darf man nicht allzu grosses Gewicht auf sie legen und ihnen keine absolute Beweiskraft an einzelnen Stellen zuschreiben, bei denen die Entscheidung ja auf Verhältnissen beruht, die mehr zu wägen als zu zählen sind.

10. Als K. Lehrs zuerst am heroischen **Hexameter** den wahren rhythmisch-musikalischen Bau nachwies und hierdurch dem Verständniss der poetischen Kunstformen eine neue Bahn brach, da bestand die wahrhaft erlösende Kraft der Entdeckung darin, dass ein altes Vorurtheil gebrochen wurde, ein Vorurtheil, an dem man um so zäher hing, je weniger es durch Thatsachen gestützt wurde oder einen inneren Sinn hatte. Wir haben es jetzt wahrlich leicht, über die fanatische Starrheit philologischer Schulen zu lächeln: es ist die alte Geschichte vom Ei des Kolumbus! Ja, wir können jetzt ruhig wieder G. Hermann's 16 Cäsuren anerkennen — nur mit dem

Zusatze, dass wir darunter nichts als Wortschlüsse ohne rhythmischen Sinn erblicken und folglich dem Namen für diesen Fall entweder eine andere Bedeutung unterlegen, oder ihn streichen.

R. Westphal freilich ist in eigensinniger Verblendung nicht im Stande gewesen, der alten Confusion zu entsagen; die Folge ist gewesen, dass er weder den Begriff eines Verses, noch den einer Periode oder Strophe hat zu fassen vermocht.

Ein Takt mit einer zweisilbigen Arsis gewährt den besonderen Vortheil, dass er ausser der Diäresis zweierlei Cäsuren zulässt. Wesshalb die erste nicht im Hexameter vorkommen kann, haben wir unter Nr. 5 gesehen. Die Cäsuren unterscheidet man als männliche, _ ⏑ ⏑ | _ ⏑ ⏑ | _ ⏑ ⏑ ‖ _ ⏑ ⏑ | _ ⏑ ⏑ | _ _ ‖ und weibliche, _ ⏑ ⏑ | _ ⏑ ⏑ | _ ⏑ ⏑ ‖ _ ⏑ ⏑ | _ ⏑ ⏑ _ _ ‖. Der Anfangsvers der Iliade zeigt die erstere, der der Odyssee die zweite Art. Man hat häufig versucht, einen verschiedenen Charakter der Verse je nach dem Vorhandensein dieser oder jener Cäsur nachzuweisen, und gerade die erwähnten Anfangsverse als Belege angezogen; doch das sind völlig werthlose Spielereien. Es sollte wahrlich schwer fallen, hiermit durchzudringen nur in einer einzigen Rhapsodie. Wichtig aber bleibt es, dass zwei allerdings nach Umständen (wozu die Interpunctionen und die Formen der Takte gehören) ziemlich verschieden klingende Versformen vorhanden sind, durch welche längeren Partien die ermüdende Gleichförmigkeit genommen wird.

Wo Hexameter in echt musikalischen Compositionen nicht allzu kleine Partien bilden und folglich wesentlich zum Charakter derselben beitragen, da haben sie dagegen fast durchgängig die männliche Cäsur. — Der Grund hierfür ist leicht ersichtlich, da in der That die männliche Cäsur am strengsten den rhythmischen Verhältnissen entspricht. Man vergleiche Phil. IV, Mes. — Oed. R. I, α. — Trach. I, β 1—2. — VIII. γ und Mes. — Andr. I, α. β. — Hec. I, γ. ζ. — Hel. I, Trood. — Suppl. II. — Hipp. VIII, α. β. — Tro. VI. — Phoen. VI. X.

Diäresis kann (nach Nr. 5) nur in zerstreuten Versen vorkommen, in Strophen die durch Wechsel mannigfacher Sätze von Gleichförmigkeit weit entfernt sind. Sie tritt fast nur auf mit der schweren Form des dritten Taktes

in den Versen ⏑ ⏑ | – ⏑ ⏑ | – – ‖ – ⏑ ⏑ | – ⏑ ⏑ | – – ‖
und ⏑ ⏑ | – ⏑ ⏑ | – – ‖ – ⏑ ⏑ | – ⏑ ⏑ | – – ‖. So Eum. VI, β 6. — Trach. I, β 1. 2. — Andr. V, Str. 5; ferner hin und wieder bei Pindar, der aber auch in diesen Formen die Cäsur anwendet.

Hiermit wäre eigentlich das über die Cäsuren des Hexameters (worüber auch Comp. § 12 zu vergleichen) zu sagende vollkommen absolvirt, wenn es nicht gälte, zu zeigen, wie sinnlos die immer noch von R. Westphal und anderen fortgepflegten Vorurtheile sind. Westphal (specielle Metrik, S. 15 sq.) spricht nämlich zuerst von den Nebencäsuren des Hexameters, d. h. von Worteinschnitten ausser jenen im dritten Takte, die ebenfalls eine rhythmische Bedeutung haben sollen; welche? darüber freilich erfahren wir kein Wort, wenn man als solches nicht gelten lassen will, dass von einer Verstärkung der „Hauptcäsur" gesprochen ist: eine blosse Phrase! Die wunderbaren Terminologien τομὴ ἑφθημιμερής u. dgl. wollen wir nicht wieder aufwärmen; bleiben wir einfach bei Sachen stehen und geben wir dem Nichtvorhandenen auch keine Namen, obendrein nicht so unabsehbare wie die der alten Metriker. Es sollen also noch im vierten Takte folgende mit einem Punkt zu bezeichnete Einschnitte vorkommen:

1) – ⏑ ⏑ | – ⏑ ⏑ | –˙ ⏑ ⏑ ‖ – ⏑ ⏑ | – ⏑ ⏑ | – – ‖
2) – ⏑ ⏑ | – ⏑ ⏑ | –˙ ⏑ ⏑ ‖ – ⏑ ⏑ | – ⏑ ⏑ | – – ‖
3) – ⏑ ⏑ | – ⏑ ⏑ | –˙ ⏑ ⏑ ‖ – ⏑ ⏑ | – ⏑ ⏑ | – – ‖.

Damit aber nicht genug: wir erfahren weiter von W. (S. 16), dass im vierten Takte auch der Einschnitt vernachlässigt sein könne; dann aber „verstehe es sich von selbst", dass ein solcher im fünften Takte stattfinden müsse. Wir haben also zwei neue Formen:

4) – ⏑ ⏑ | – ⏑ ⏑ | –˙ ⏑ ⏑ ‖ – ⏑ ⏑ | –˙ ⏑ ⏑ | – – ‖ und
5) – ⏑ ⏑ | – ⏑ ⏑ | –˙ ⏑ ⏑ ‖ – ⏑ ⏑ | – ⏑ ⏑ | – – ‖.

Allerdings, dies versteht sich von selbst! Denn man wird doch nicht von Homer erwarten wollen, dass er eine besondere Gewandtheit in der Bildung vielsilbiger Wörter bekunden wollte, gleich einem Aristophanes oder bombastischen Dithyrambenschreibern? Jene Cäsuren also bedeuten weiter nichts, als: längere Wörter kommen bei Homer nicht leicht vor! Es ist geradezu komisch, wie jemand

dies übersehen konnte. Ich schlage zufällig das achte Buch der Iliade auf und finde Vers

53: οἱ δ' ἄρα δεῖπνον ἕλοντο καρηκομόωντες Ἀχαιοί.
62: χαλκεοθωρήκων· ἀτὰρ ἀσπίδες ἐμφαλόεσσαι.

Das Epithet καρηκομόωντες hat jene weit hinausgerückte Quasi-Cäsur veranlasst. Das andere, χαλκεοθωρήκων würde noch weiter hinausreichen, wenn etwa ἅμα davor, δή dahinter stände:

.... ἅμα χαλκεοθωρήκων δή.

Homer konnte es aber wahrlich nicht um Wortflickereien zu thun sein, und anderes würde nicht herauskommen, wenn man so wuchtige Wörter zwischen ganz unbedeutende stellte: ***nascetur ridiculus mus.***

Weiter belehrt uns Westphal (ib.), dass die Hauptcäsur auch fehlen könne: dann aber müssten bestimmte Cäsuren im zweiten und vierten Takte zugleich stattfinden, so dass der Hexameter so gegliedert sei:

Il. 6, 197. Ἴσανδρόν τε | καὶ Ἱππόλοχον | καὶ Λαοδάμειαν.
13, 351. Ἀργείους | δὲ Ποσειδάων | ὀρόθυνε μετελθών.

Sollen hier wirkliche Rhythmen verstanden werden, oder hat W., bei dem nirgend eine concrete Anschauung standhält, umschichtig rhythmisches und wieder bloss sprachliches unter „Cäsur" verstanden? Er scheint das Erstere zu meinen. Dann erscheint ja plötzlich Homer als ein Komiker ersten Grades. Wie prächtig (Il. 1, 216 sq. und so überall):

„χρὴ μὲν σφωίτερόν γε, θεά, Fέπος εἰρύσσασθαι,
καὶ μάλα περ θυμῷ κεχολωμένον· ὡς γὰρ ἄμεινον.
ὃς κε θεοῖς ἐπιπείθηται, μάλα τ' ἔκλυον αὐτοῦ."
Ἦ καὶ ἐπ' ἀργυρέῃ κώπῃ σχέθε χεῖρα βαρεῖαν.

Wer hätte, o blondgelockter Achilleus, zumal in dir einen solchen Spassvogel vermuthet? Wie feierlich und ernst beginnst du, um mit heiteren Capriolen zu schliessen! Und nun muss noch Homer, dieser Ausbund des Komischen, wieder im feierlichsten Hexameter-

tone fortfahren, dir gleichsam einen Eimer kalten Wassers über den Kopf giessend, zur Abkühlung?

Man lese doch einmal die Partien, in welchen jene dreigliedrigen Verse vorkommen sollen, und man wird mir beistimmen, dass es nichts Komischeres geben kann, als dies plötzliche Getrippel nach und vor jenen ernsten, ruhigen Schritten! Die Sache potenzirt sich aber in eine noch höhere Komik hinein, dadurch, dass der Leser gezwungen ist, die bewussten Verse zum zweiten Male zu lesen: denn wie kann er, wenn er zur dritten Thesis kommt, sogleich das Rechte fühlen? Doch nur, wenn er sich bei jedem Verse im voraus auf Vexirungen gefasst macht!

Oder hat W. in seiner Unklarheit doch nur blosse Wortschlüsse notiren wollen? Wozu wäre dann sein ganzes Räsonnement, weshalb nicht einfach sagen: die rhythmischen Einschnitte werden nicht nothwendig sprachlich ausgeprägt? Doch im Ernste: W. meint es ganz ernst mit seinen rhythmischen Cäsuren. Dabei ist er denn gezwungen, zuletzt Verse anzugeben, die, hätte er nur offen es aussprechen wollen, wahre Monstra nach seiner Theorie gewesen wären, da ihnen ausser der Theilung in Tripodien auch die in Dipodien fehlt:

Il. 23, 159. ὄπλεσθαι· τάδε δ' ἀμφιπονησόμεθ', οἵσι μάλιστα ...
Od. 10, 175. ἀλλ' οὔ Fοι χάρις ἀμφιπεριστρέφεται Fεπέεσσιν.

Endlich meint W. (S. 26 sq.), dass die Hexameter der Bukoliker „an den zahlreichen Stellen, in denen Gesänge enthalten sind", kyklisch zu messen und als Hexapodien zu betrachten seien mit der Gliederung:

: ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – – :

ἄρχετε βωκολικᾶς, Μῶσαι φίλαι, ἄρχετ' ἀοιδᾶς.

Doch was beweisen denn eigentlich jene Worteinschnitte am Ende des vierten Taktes? Fehlt daneben die „legale Cäsur"? Keineswegs: die betreffenden Verse zeigen vielmehr Einschnitte an beiden Stellen zugleich:

– ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ – –

Wäre W. sich nur ein wenig consequent geblieben, so hätte er vielmehr drei Sätze, den mittelsten von nur einem Takte,

annehmen müssen, mindestens aber eine Dreitheilung der Hexapodie in 3 + 1 + 2 Takte. Dass dieses sinnlos ist, sieht jeder ein. Was soll denn also jene, oft lange Partien hindurch constante sogenannte τομὴ βουκολική? Es ist nichts als eine Spielerei der gelehrten alexandrinischen Dichter, mit der es wenig besser steht, als mit den *carmina figurata* eben derselben. Dass übrigens die Verse durch diese Sonderung ein wenig lebhafter und flüssiger werden, ist zuzugeben; das ist übrigens auch alles.

Doch genug der Quisquilien! Wer jene „Nebencäsuren" richtig beurtheilen will, der prüfe nur die metrische Gestalt der längeren Wortformen bei Homer: durch sie erklärt sich alles.

11. Auch der **jambische Trimeter** möge eine kurze Besprechung erfahren. Er erscheint, wo er in die echt musikalische Composition eintritt, in den chorischen Gedichten und manchen Partien der kommatischen, immer als Einzelsatz und respondirt als solcher mit den verschiedensten Formen der Hexapodie (Comp. § 18). Wo nun die choreïsche Hexapodie durch synkopirte Takte stark gegliedert ist, da erweist sie sich fast immer als aus einer dipodischen Abtheilung bestehend, der eine tetrapodische folgt, so dass ich (Comp. § 18, 3) 51 Fälle aufzählen konnte, wo bei Aeschylus die Gliederung ⏑ : ‒ ⏑ | ‒ | ‒ ⏑ | ‒ ⏑ | ‒ ⏑ | ‒ ∧ ‖ (mit Variationen) stattfindet, gegen nur einen Fall, wo das umgekehrte Verhältniss, ‒ ⏑ | ‒ ⏑ | ‒ ⏑ | ‒ | ‒ ⏑ | ‒ ∧ ‖, vorkommt. Diese selbe Gliederung dürfen wir desshalb für den Trimeter voraussetzen, und so finden denn in der That in sehr bemerkbarer Weise im zweiten Takte desselben Worteinschnitte statt — da kein Grund vorhanden ist, wesshalb nicht auch innerhalb des Satzes (geschieht es doch in gewissem Grade innerhalb mancher Taktarten) die Gliederung durch vorwaltende Wortschlüsse sich bemerkbar machen sollte.

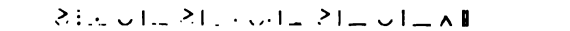
Oed. R. 1 sq.

Ὦ τέκνα, Κάδμου | τοῦ πάλαι νέα τροφή,
τίνας ποθ' ἕδρας | τάσδε μοι θοάζετε,
ἱκτηρίοις | κλάδοισιν ἐξεστεμμένοι; d. i.

≥ : ‒ ⏑ | ‒ ≥ · | ‒ ⏑ | ‒ ≥ | ‒ ⏑ | ‒ ∧ ‖ oder ≥ : ‒ ⏑ | ‒ · ≥ | ‒ ⏑ | ‒ ≥ | ‒ ⏑ | ‒ ∧ ‖, auf die Betonung ≥ : ‒ ⏑ | ‒ ≥ | ‒ ⏑ | ‒ ≥ | ‒ ⏑ | ‒ ∧ ‖ deutend. Die erste Art der Gliederung ist bei weitem

die häufigste, und sie stellt auch, wie wir aus Nr. 5 wissen, die schönste Antithese in den beiden Theilen des Satzes her, wobei der erste Theil steigend beginnt und voll schliesst, der zweite Theil aber fallende Takte hat und katalektisch schliesst. So ist denn der längere Satz analog einem mehrsätzigen Verse gegliedert; aber wir werden sogleich sehen, dass man sich durch diesen Schein nicht täuschen lassen darf und keine zwei Sätze im Trimeter annehmen kann.

Der Trimeter hat nämlich eine noch grössere Beweglichkeit als der Hexameter. Wäre er nun absolut in 2 + 4 Takte zu zerlegen, — eine Theilung, welche für den Vortrag desselben ja einen ganz bestimmten Sinn hat —, dann sollte man auch erwarten, dass die Einschnitte im zweiten Takte (entweder Cäsur oder Diäresis), eben so gut beobachtet würden in der sprachlichen Prägung der Verse, als im Hexameter, wo die rhythmische Cäsur ja auch fast immer — denn die Ausnahmen sind ja eigentlich sehr selten — in dem Worttexte wieder zu erkennen ist. Aber im Trimeter sind diese Einschnitte bei weitem nicht so consequent gewahrt, ja der Dichter trägt nicht das mindeste Bedenken, selbst ein ganzes Drama mit einem Trimeter zu beginnen, in welchem ein Worteinschnitt im zweiten Takte fehlt, so dass wir wenigstens dazu hinneigen, so zu intoniren, dass der Vers in zwei dreitaktige Glieder zerfällt:



Unter den uns überlieferten 32 Tragödien liefern 6 hierzu die Beispiele:

Soph. El. ὦ τοῦ στρατηγήσαντος ἐν Τροίᾳ ποτέ.
Ant. ὦ κοινὸν αὐτάδελφον Ἰσμήνης κάρα.
Eur. Alc. ὦ δώματ' Ἀδμήτει', ἐν οἷς ἔτλην ἐγώ.
Suppl. Δήμητερ ἑστιοῦχ' Ἐλευσῖνος χθονός.
Iph. T. Πέλοψ ὁ Ταντάλειος εἰς Πῖσαν μολών.
Ion. Ἄτλας, ὁ χαλκέοισι νώτοις οὐρανόν.

Achtet man aber auf den Zusammenhang der Worte und auf die Interpunction, so treten hierzu 8 weitere Beispiele, und es zeigt sich, dass in 14, also fast in der Hälfte der Fälle, der Anfangsvers der Tragödien auf eine tripodische Gliederung hindeutet:

Aesch. Prom. χθονὸς μὲν εἰς τηλουρὸν ἥκομεν πέδον.
Eum. πρῶτον μὲν εὐχῇ τῇδε πρεσβεύω θεῶν.
Soph. Oed. C. τέκνον τυφλοῦ γέροντος, Ἀντιγόνη, τίνας.
Eur. Andr. Ἀσιάτιδος γῆς σχῆμα, Θηβαία πόλις.
Hec. ἥκω νεκρῶν κευθμῶνα καὶ σκότου πύλας.
El. ὦ γῆς παλαιὸν Ἄργος, Ἰνάχου ῥοαί.
Hipp. πολλὴ μὲν ἐν βροτοῖσι κοὐκ ἀνώνυμος.
Or. οὐκ ἔστιν οὐδὲν δεινὸν ὧδ' εἰπεῖν ἔπος.

Sollte man dies in einem selbständigen, in Hexametern componirten Gedichte für möglich halten? In dem grossen Flusse der Composition konnte leicht der Dichter, vom musikalischen Schwunge ergriffen, über die einzelnen grammatischen Einschnitte hinwegsehen; konnte doch ein Missverständniss, wenigstens für seine Zeitgenossen, nicht befürchtet werden: aber gleich im Beginne einer grossen Schöpfung musste diese Discrepanz der sprachlichen und der rhythmischen Prägung wahrhaft frappiren, und der Dichter musste hier, nach Pindar (Ol. VI, 3) wohl bedenken, dass:

ἀρχομένου δ' ἔργου πρόσωπον
χρὴ θέμεν τηλαυγές.

Nun widerstreitet freilich jene tripodische Gliederung geradezu der durch die irrationalen Silben bestimmt und unzweideutig angegebenen Gliederung in Dipodien oder $^6/_8$-Takte. Doch wir werden den scheinbaren Widerspruch sogleich aufgehoben sehen.

Wo der Trimeter musikalisch componirt wurde, überhaupt nur mit dem durch die irrationalen Taktstellen angedeuteten Tonfalle, der übrigens mit dem der choreïschen Hexapodien in den melischen Compositionen genau stimmt, vorgetragen wurde, da wird ganz sicher jene Theilung in 2 + 4 Takte stattgehabt haben, wofür denn auch die grosse Majorität der überlieferten Verse zeugt. Dann musste man die feststehende Theilung sprachlich am genauesten in rein declamatorischen Gedichten ausdrücken, da hier keine kunstvolle Musik die sprachlichen (metrischen) Verhältnisse verdecken konnte; und so finden wir in der That in der gelehrten, nicht singbaren Poesie der Alexandriner die rhythmischen Cäsuren am strengsten beobachtet, während Homer, bei dem jedenfalls starke Modulation der Verse anzunehmen ist (Comp. § 13), „sich",

wie manche sich ausdrücken würden, „in dieser Beziehung die meisten Freiheiten gestattet." Aber schon in der jambischen Poesie eines Simonides von Amorgos sind Trimeter „mit mangelnder Hauptcäsur" verhältnissmässig nicht seltener, als bei den Tragikern. Zieht man nur die Wortschlüsse, nicht die Interpunction in Betracht, so finden sich unter seinen Fragmenten bereits folgende Belege:

νόος οὐκ ἐπ' ἀνθρώποισιν· ἀλλ' ἐφήμεροι ...
ἄπρηκτον ὁρμαίνοντας· οἱ μὲν ἡμέρην.
πλούτῳ τε κἀγαθοῖσιν ἵξεσθαι φίλος.
πάντη δὲ παπταίνουσα καὶ πλανωμένη.
ἐν πᾶσιν ἀνθρώποισιν, οὐδὲ καλλίων.
βαθεῖαν, ἀνθέμοισιν ἐσκιασμένην.
ἄπυγος, αὐτόμωλος. ἃ τάλας ἀνήρ.
ἐχθρὸν συνοικητῆρα, δυσμενέα θεόν.
καὶ δεσμὸν ἀμφέθηκεν ἄρρηκτον πέδῃ.

Die stärksten Einschnitte in die Verse bildet eigentlich der Personenwechsel, über den Comp. § 33 gesprochen ist. Nun darf man mit Recht von einem Dichter wie Sophokles, der wesentlich zuerst denselben im Trimeter angewandt hat, erwarten, dass er möglichst strenge sich an die von der rhythmischen Composition geforderte Form halten werde, ist aber einmal erst die Schranke durchbrochen, so bewegen sich spätere Dichter auch wohl freier. Aehnliches fanden wir bereits in dem citirten Paragraphen der Compositionslehre bei dem Personenwechsel in kommatischen Gesängen, wo Aeschylus sich noch an eine strenge Gesetzlichkeit hält, während Sophokles bereits dieselbe durchbrochen hat. Man wird also die Verhältnisse nur aus Sophokles richtig erkennen können und am wenigsten sich versucht fühlen, aus Aristophanes die richtige Sachlage erschliessen zu wollen. Vollständig sind übrigens die Stellen aufgezählt in einer schon früher erwähnten Schrift von M. Wilms, nur dass manche vergessen sind, schon bei Sophokles.

Die Gliederung in 2 + 4 Takte wird angedeutet durch Verse wie Aj. 591:

ΤΕΚ. εὔφημα φώνει. ΑΙ. τοῖς ἀκούουσιν λέγε.

Selten sind daneben solche mit „männlichem Einschnitt", wie Oed. C. 861:

ΧΟ. δεινὸν λέγεις. ΚΡ. ὡς τοῦτο νῦν πεπράξεται.

Wir treffen bei Sophokles 66 Verse derart, nämlich:

Aj. 591. 592. 593. 594. 981. 982. 983. — El. 1209. 1220. 1221. 1222. 1224. 1225. 1226. 1347. 1349. 1415. 1416. 1435. 1436. 1475. 1477. 1483. 1503. — Oed. R. 1120. 1174. 1175. — Oed. C. 46. 322. 327. 328. 329. 330. 331. 332. 333. 651. 652. 653. 654. 655. 821. 831. 845. 847. 860. 861. 864. 883. 1107. 1108. 1170. 1439. 1441. 1442. 1443. — Phil. 757. 817. 974. 994. 1001. 1254. 1275. 1277. 1280. 1302.

Die Gliederung in 3 + 3 Takte springt hervor in Versen wie Aj. 985:

ΧΟ. μόνος παρὰ σκηναῖσιν. ΤΕΥ. οὐχ ὅσον τάχος.

23 Fälle bei demselben Dichter: Aj. 985. — El. 1323. 1400. 1402. 1410. 1411. 1424. 1426. 1430. — Oed. R. 627. 628. 629. — Oed. C. 846. 856. 1099. 1102. 1583. — Trach. 876. 877. — Phil. 813. 985. 1255. 1286.

Dagegen neigt man zu der Gliederung in 4 + 2 Takte bei Versen wie Oed. R. 626:

ΚΡ. οὐ γὰρ φρονοῦντά σ' εὖ βλέπω. ΟΙ. τὸ γοῦν ἐμόν.

9 Fälle: Oed. R. 626. 1173. — Oed. C. 311. 829. 881. 1169. — Phil. 921. 981.

Die Fälle endlich, wo schon beim ersten Takte Personenwechsel eintritt, sind bei Sophokles eben so vereinzelt (7) und können unmöglich auf eine neue rhythmische Gliederung (1 + 5 Takte) hindeuten.

Oed. R. 1176.

ΟΙ. ποίων; ΘΕ. κτενεῖν νιν τοὺς τεκόντας ἦν λόγος.

Oed. C. 820.

ΟΙ. ὤμοι. ΚΡ. τάχ' ἔξεις μᾶλλον οἰμώζειν τάδε.

ib. 896.

ΘΗ. πῶς εἶπας; ΟΙ. οἷά περ πέπονθ' ἀκήκοας.

ib. 1252.

ΟΙ. τίς οὗτος; ΑΝ. ὅνπερ καὶ πάλαι κατείχομεν.

Phil. 754.

ΦΙ. οἶσθ', ὦ τέκνον; ΝΕ. τί ἔστιν; ΦΙ. οἶσθ', ὦ παῖ; ΝΕ. τί σοί; οὐκ οἶδα. ΦΙ. πῶς οὐκ οἶσθα; παππαπαππαπαῖ.

ib. 732.

ΝΕ. τί ἔστιν; ΦΙ. οὐδὲν δεινόν, ἀλλ' ἴθ', ὦ τέκνον.

ib. 1296.

ΦΙ. ἐπῃσθόμην; ΟΔ. σάφ' ἴσθι· καὶ πέλας γ' ὁρᾷς.

Verse mit mehrfachem Personenwechsel, ebenso solche, wo eine Person schon den letzten Theil des vorhergehenden Verses spricht, ohne dass eine starke Interpunction sondert, habe ich natürlich nicht berücksichtigt.

Man sieht, dass überall entweder eine kurze Frage oder ein Schmerzensruf steht (so schon Prom. 980, worüber schon früher gesprochen ist); nur Phil. 754 verhält es sich, da ein sehr zerstückter Trimeter voraufgeht, anders. Rhetorische Gründe also haben für den Bau dieser Trimeter entschieden, was um so sicherer wird, als sich bei den anderen Einschnitten, die durch Personenwechsel angedeutet werden, ähnliche Wahrnehmungen nicht machen lassen. — Dass bei Aristophanes schon nach der ersten Silbe Personenwechsel eintreten kann und ebenso der letzte Takt des Verses nicht selten isolirt wird, ist in so fern lehrreich, als es zeigt, bis zu welcher Beweglichkeit man in einem recitativen und declamatorischen Verse gelangte.

Erwägt man nun alle vorstehend verzeichneten Thatsachen, so drängen sich ganz von selbst die folgenden Lehrsätze auf:

I. Die musikalische Gliederung ist diejenige in 2 + 4 Takte.

II. Diese Gliederung hielt der Dichter möglichst beim Bau seiner Trimeter fest, indem ihm eine musikalische Modulation vorschwebte. Daher die irrationalen Silben an den ganz bestimmten Stellen.

III. Doch zwang dieses den Dichter nur zur Festhaltung der ungetrübten Taktverhältnisse (nie — > | — >, und — > | — ◡ | als Dipodie), gewohnt aber an die in musikalischen Compositionen waltende Freiheit, die rhyth-

mischen und sprachlichen Einschnitte auf verschiedene Stellen verlegen zu können, schaltete er auch hier mit derselben Freiheit.

IV. Besonders leicht und wie von selbst drängte sich eine Zerlegung in je dreitaktige rhetorische Abschnitte auf.

V. Während ein streng musikalischer Vortrag die Gliederung in 2+4 Takte festhalten musste, war grössere Freiheit der Bewegung im Recitativ, noch grössere bei der blossen Declamation gestattet. Diese konnte nicht umhin, sehr häufig nach tripodischer Gestaltung zu intoniren.

Der Fall ist durchaus ein anderer, als beim Hexameter, wo die Cäsuren wirkliche rhythmische Sätze absondern, nicht die innere Gliederung derselben zeigen. Der Trimeter kann schon aus dem Grunde nicht zweisätzig sein, weil eine Dipodie mit folgender Tetrapodie nicht den Eindruck zweier sich gegenseitig die Wage haltender Grössen macht, sondern nur den einer kurzen Vorbereitung und wirklichen Vollführung. Denn man hat auch noch zu bedenken, dass der Schlusssatz ausserdem die willkürliche Pause hat, wodurch er noch mehr einen kleinen Vordersatz gleichsam verwischen muss.

Wir fordern in melischen Compositionen eine stark modulirte Declamation, die nahe mit dem Recitativ zusammenfällt; das verlangen dort auch die kunstvollen Verhältnisse, die langen Noten u. s. w.; denn ohne einen solchen Vortrag würde oft nicht viel mehr als Prosa zurückbleiben, wirr und confus in rhythmischer Beziehung. Diese Forderung ist für den Trimeter, der so einfach und kunstlos ist, eine übertriebene; man wird desshalb mehr auf eine genaue Berücksichtigung der rhetorischen Verhältnisse hingedrängt und findet so einen Vers, bei dem man häufig nicht mit der streng musikalischen Gliederung auskommt. Wer also den antiken Dialog gut lesen will, der intonire, wie es der Inhalt erfordert, und er wird in jedem einzelnen Falle zu einem Vortrage gelangen, der auch den Alten angenehm gewesen wäre. Denn über die eigenthümliche Beweglichkeit unseres Verses ist schon anderwärts gesprochen, und zugleich gezeigt worden, wie der Vortragende

selbst zuweilen den Schluss eines Verses nahe an den Anfang des folgenden rücken musste. Wie aber auch im Recitativ dem Wortsinne die gebührende Aufmerksamkeit ohne grosse Schwierigkeit gewidmet werden konnte: dies lässt sich sehr leicht in einem guten modernen Theater erkennen.

Auch in den Sätzen zusammengesetzter Verse herrscht eine ähnliche Beweglichkeit, und jene Schemata,

⏑ ⏑ | – ⏑ ⏑ | –, ⏑ ⏑ ‖ ⏑ ⏑ | – ⏑ ⏑ | – –

u. dgl. haben desshalb nur einen beschränkten Werth. Wer z. B. die ersten drei Verse der Iliade intonirt:

Μῆνιν ἄειδε, θεά, Πηληιάδεω Ἀχιλῆος,
οὐλομένην, ἣ μυρί' Ἀχαιοῖς ἄλγε' ἔθηκεν,
πολλὰς δ' ἰφθίμους ψυχὰς Ἄιδι προΐαψεν . .,

d. h. ⏑ ⏑ | – ⏑ ⏑ | –, – ‖ ⏑ ⏑ | – ⏑ ⏑ | – –
– ⏑ ⏑ | – – | ⏑ ⏑, ⏑ ‖ – – | ⏑ ⏑ ⏑ | – –
⏑ – | – – | –, – ‖ – ⏑ ⏑ | ⏑ ⏑ ⏑ | – –,

der wird jedenfalls besser thun, als wenn er mit starrer Strenge der Schablone folgt, wie Westphal sie überall angewendet wissen will, einer Schablone, die nicht einmal in der strengsten Musik für die Intonirung der Sätze überall massgebend ist. Freilich wird der Hexameter auch bei so wechselnder Intonirung immer aus zwei Tripodien bestehen. Er hat in dem einzelnen Satze aber dieselbe Beweglichkeit fast, welche für den Trimeter, der nur ein Einzelsatz ist, als Ganzes anzunehmen war.

12. Nachdem die Verhältnisse in den chorischen Versen besprochen sind und demnächst die beiden gebräuchlichsten recitativen Verse erläutert sind, ist noch einiges über die Einschnitte in **dochmischen Versen** anzumerken. Nicht immer finden wir in den Worttexten derselben die gesetzmässige Cäsur; oft vielmehr tritt statt derselben eine Diäresis auf, was um so mehr auffallen könnte, als es keine Taktart gibt, die in so entschiedener Weise wie die Dochmien, sich als steigend offenbart. Denn die so seltenen Formen, in denen der erste Takt eine päonische Form hat (Eurh. § 18, 7. Metr. § 10, 4), verschwinden in der grossen Menge der regelmässig gebildeten Sätze. Nun findet man auch

hin und wieder dochmische Verse, denen scheinbar alle Einschnitte fehlen, z. B. Bacch. VII, 13: ἄδικος ἄδικά τ' ἐκπορίζων ἀνήρ. — Hec. VII, 8: Θανάσιμον πρὸς Ἅιδαν, ὦ τάλας — und so noch an manchen anderen Stellen. Man könnte desshalb denken, dass überall da, wo die Cäsur fehlte, nur der sprachliche Ausdruck hinter den Erfordernissen des musikalischen Rhythmus zurückgeblieben sei. Aber hiergegen spricht die Absichtlichkeit, mit der in nicht wenigen Absätzen eine Diäresis angewendet erscheint; namentlich wo nicht hinreichender Wechsel zwischen Dimeter, Monometer, Trimeter u. s. w. stattfindet, haben die griechischen Componisten die Einförmigkeit durch einzelne Verse mit Diäresen zu heben gesucht, und nicht selten stimmen hierin Komma und Gegenkomma ganz genau, während anderswo durch verschiedene Verhältnisse in diesem wie in jenem angedeutet ist, dass der Gang der Melodie durch die verschiedenen Einschnitte nicht alterirt ist und nur dem Vortrage eine grössere Beweglichkeit gestattet ist. Besonders gern haben die letzten dochmischen Dimeter der Perioden die Diäresis, oder auch ermangeln ganz der betreffenden Worteinschnitte, wie man aus einer Vergleichung sämmtlicher Stellen bei den drei grossen Tragikern erkennen kann. Dies wäre eine Hindeutung darauf, dass der Schluss der Perioden einen ruhigeren Gang hatte, wie der Anfang. Uebrigens hat man den Bau der ganzen Perioden und den Gang der ganzen Compositionen natürlich zu berücksichtigen. Da die Unterschiede aber sehr unwesentlich sind, so sehe ich von langen Auseinandersetzungen ab. Die gegebenen Winke werden den urtheilsfähigen Leser hinreichend leiten.

§ 18. Einschnitte in den Takten.

1. Die Verseinschnitte, über welche so eben gehandelt ist, sind natürlich auch sämmtlich Einschnitte in Einzeltakte, sei es nun, dass sie in die Mitte eines solchen fallen (Cäsur), sei es, dass sie denselben deutlicher von einem folgenden Takte absondern (Diäresis, Asynartie). Doch von diesen mit der Gliederung des

Verses genau zusammenhängenden Einschnitten sprechen wir hier nicht weiter; vielmehr werden wir jetzt zu überlegen haben, ob es nicht auch Wortschlüsse in den Takten gibt, die, ohne mit der Gliederung des Verses und Satzes unmittelbar zusammenzuhängen, vielmehr für den Takt an und für sich irgend eine Bedeutung offenbaren. Man könnte nämlich denken, dass durch solche Wortschlüsse 1) die Takte genauer von einander gesondert würden; oder dass 2) die Gliederung des Taktes selbst in die starken und schwachen Theile besser hervorträte; oder dass 3) durch möglichst constantes Auftreten derselben die irrationale Länge (wo sie durch eine sprachliche Kürze wegen sehr schwachen Ictus ausgedrückt wird) eine bedeutende Stütze gewänne, vielleicht auch dreizeitige Längen, wie in den dorischen Takten ⏑ – | ⏑ |, hervorgehoben würden; 4) endlich bliebe zu erörtern, ob nicht an einzelnen Stellen gebräuchlicher Versgattungen durch bestimmte Einschnitte in den Takten rhythmische Störungen entstehen, indem die echte innere Gliederung der Sätze verwischt wird und eine neue, den rhythmischen Gesetzen gar nicht oder wenig entsprechende hervorspringt. Doch lassen sich, wie wir sogleich sehen werden, die Verhältnisse nicht gut in dieser Weise getrennt besprechen.

2. Ich habe bereits, Mon. S. 50 sq. darauf hingewiesen, dass in manchen Rhythmen, wie in den Päonen, wofür dort Beispiele gegeben sind, gerne die Takt- und Wortschlüsse zusammenfallen. Diese Erscheinung ist, als eine rein äusserliche, selbst einem der alten Metriker nicht entgangen, denn wir erfahren in den Scholien zu Hephästion cap. ιγ: Ἡλιόδωρος δέ φησι κοσμίαν εἶναι τῶν παιωνικῶν τὴν κατὰ πόδα τομήν, ὅπως ἡ ἀνάπαυσις διδοῦσα χρόνον, ἐξασήμους τὰς βάσεις ποιῇ καὶ ἰσομερεῖς ὡς τὰς ἄλλας, οἷον

οὐδὲ τῶν κνωδάλων οὐδὲ τῶν .... λων

(das letzte Wort ist ganz verstümmelt überliefert).

Dies wäre

– ⏑ – | – ⏑ – ‖ – ⏑ – | – ⏑ – ‖

oder, was genau dasselbe besagt:

– ⏑ | – | – ⏑ | – ‖ – ⏑ | – | – ⏑ | – ‖ (– ∧ ‖).

Die Consequenz freilich, welche der alte Metriker zieht, ist, wie gewöhnlich, ein Zeichen seiner Gedankenlosigkeit. Denn, soll das

von den Päonen überhaupt gelten, so zeigt das erste beste Gedicht, in dem die Gegenthesis hin und wieder aufgelöst ist, die Verkehrtheit der Theorie, z. B. Ach. IV, Str. 7:

εἶτα δύνασαι πρὸς ἔμ' ἀποβλέπειν.

Denn dass hinter der zweiten Silbe von δύνασαι und der ersten von ἀποβλέπειν eine Pause eingetreten sei, dies anzunehmen hiesse ja die gesammte antike Metrik ignoriren.

Wie aber steht es in den springenden choreïschen Reihen? Hier fallen die dreizeitigen Längen gerade mit Vorliebe in das Innere der Wörter wie Ag. I, Str. ς 9:

Ἔμελψεν, ἁγνᾷ δ' ἀταύρωτος αὐδᾷ πατρός

⏑ ⁝ — ⏑ | ⊔ | — ⏑ | ⊔ ‖ — ⏑ | ⊔ | — ⏑ | — ∧ ‖

Folglich darf auch hier keine Ergänzung durch Pausen angenommen werden, von der wir ja im vorigen Paragraphen sahen, dass sie selbst in der Asynartie, wo sie doch weit eher zulässig erscheint, so äusserst selten auftritt. Ganz eben so verhalten sich die springenden logaödischen Reihen. Und beachtet man den rhythmischen Charakter dieser Sätze, so wird man die Thatsache ganz erklärlich finden. Denn das unmittelbare Zusammentreffen starker Töne gibt der Melodie das Gepräge der mit Kraft gepaarten Raschheit, und leicht tritt so ein bedeutender Grad der Leidenschaftlichkeit hervor; umgekehrt aber würden immerfort ergänzende Pausen einen zögernden, matten Gang erzeugen und folglich die rhythmischen Constructionen, wie sie in dem Bau der Perioden so herrlich zu Tage treten, vollständig zerrütten. Wir hätten also lediglich über jene Sätze und Verse nach den gewonnenen Schemen leere Declamationen zu machen, die mit der Wirklichkeit gar nichts zu schaffen hätten.

Auch die Choriamben, von deren innerer Verwandtschaft mit den springenden logaödischen Sätzen anderswo gesprochen ist — hier wie dort treffen stark betonte Silben zusammen; hier wie dort keine Auflösungen, durch welche sich die Päonen so scharf von den springenden choreïschen Sätzen unterscheiden, möglich —; auch die Choriamben schliessen gern, ihrem heftigen Charakter zufolge, mitten in den Takten. Man vergleiche nur Ag. I, δ. — Oed. R. II, β. — Phil. V, K. α.

Wenn nun umgekehrt die feierlichen und daher äusserst ruhigen Molossen (cf. Ion I) die Takte gern mit vollen Wörtern abschliessen, so wird man auch in dieser Erscheinung einen Beweis erblicken, wie sicher die alten Dichter von einem feinen Gefühle für wahre Schönheit geleitet, überall das Rechte zu treffen verstanden.

3. Jene Uebereinstimmung des Taktschlusses und der Wortschlüsse bei den Päonen und so auch den Molossen, dürfte natürlich auf keinen Fall urgirt werden; denn eine Sprache, welche vier- und mehrsilbige Wortformen nicht allein zahlreich hat, sondern auch häufig gebrauchen muss (vgl. ἐλεγόμεθα u. dgl. von nur einsilbiger Wurzel) wäre gar nicht im Stande gewesen, Coincidenz beider Einschnitte durchgängig auftreten zu lassen. Ebenso verhält es sich natürlich auch mit den Jonikern, bei denen der Einschnitt — —· ⏑ ⏑ | und ⊔· ⏑ ⏑ | zwar bei weitem häufiger ist, als die anderen, — ⏑· ⏑ |, — ⏑ ⏑· | und ⊔ ⏑ ⏑· |, aber keineswegs ganz und gar im Vordergrund steht. Wir wollen auf einem leicht abgrenzbaren Gebiete einen ungefähren Ueberblick des Verhältnisses zu gewinnen suchen, nämlich aus den Bakchantinnen des Euripides, in welchen die Joniker eine besonders hervorragende Rolle spielen. Da die Verhältnisse wenig abweichen dort, wo durch eine Cäsur zugleich ein neuer Satz eingeleitet wird, so zähle ich auch diese Takte mit. Nun finden wir in

	—, ⏑ ⏑	— — ⏑, ⏑	— — ⏑ ⏑,	— — ⏑ ⏑
	⊔, ⏑ ⏑		⊔ ⏑ ⏑,	⊔ ⏑ ⏑
Bacch. I.	33 mal	7 mal	6 mal	8 mal
II.	41 —	9 —	11 —	14 —
	75.	16.	17.	22.

Aehnlich steht es auch mit der Sachlage in den übrigen Compositionen, wenn man den Durchschnitt nimmt. Wir erkennen daher folgendes Gesetz:

In den grösseren Takten fallen, wenn sie graduirt (Comp. § 3) und steigend sind, die Wortschlüsse gern vor die Arsis (Joniker); sind sie aber fallend (Molossen) oder antithetisch (Päonen; cf. ib.), so fallen sie gern mit dem Taktschlusse zusammen, ausser, wo die Taktart einen zu heftigen und ungestümen Charakter hat (Choriamben).

Dass die in früheren Theilen der Kunstformen gegebenen Darstellungen über das Ethos der verschiedenen Taktarten durch diese Wahrnehmung lediglich bestätigt werden, ist offen sichtlich.

4. So weit über die grösseren Takte. Die kleineren ($^2/_4$- und $^3/_8$-) Takte begreifen in sich so kleine Partikelchen der Rede, dass ein häufigeres Zusammenfallen der Takt- und Wortschlüsse einerseits schwer erreichbar ist, andererseits aber der Darstellung den Typus des Zerhackten und Zerstückelten aufdrücken würde. Denn die Choreen und Logaöden dürfen nicht als $^6/_8$-Takte aufgefasst werden, schon aus dem Grunde, weil mit den 3 „Moren" der Takt immer vollkommen abgeschlossen ist. Es gibt keine Zusammenfassungen bei ihnen wie ⏑ – – | oder ⏑ – |, die, wenn sie vorkämen, die Notirung – ⏑ – ⏑ | statt – ⏑ | – ⏑ | erzwingen würden; sonst aber ist eine ähnliche Verschmelzung der Takttheile, oder eine andere Anordnung und Intonirung derselben nichts ungewöhnliches. Denn so haben wir bei den Jonikern und den Bakchien, die aus 3 gesonderten Theilen bestehen sollten, die Verschmelzungen ⏑ ⏑ ⏑ |, und bei ersteren auch das Umschlagen in den verschieden zu intonirenden $^6/_8$-Takt: ⏑ ⏑ ⁝ – ⏑ – ⏑ | – –, ⏑ ⏑ ‖ – – ⏑ ⏑ | – – ⏑ ‖. Da aber bei den $^3/_8$-Takten je das dritte Achtel, sei es nun mit den ersten beiden Achteln verschmolzen oder nicht, die Combination abschliesst und nicht mehr, zu einer längeren Note gedehnt, in eine neue Notengruppe eingreifen kann, so ist die Trennung eine so scharfe und constante, dass es hiesse, alle Begriffe verwirren, wollte man wirklich als $^6/_8$-Takte notiren.

Wie übelklingend nun die eben erwähnten constanten Wortschlüsse beispielsweise im Hexameter sein würden, davon gibt G. Hermann, El. S. 343, Belege in einigen Versen des Ennius:

sparsis hastis longis campus splendet et horret.
disperge hostis, distrahe, diduc, divide, differ.

5. Die Taktausgänge also müssen bald die Wortschlüsse kreuzen, bald mit ihnen zusammenfallen: nur so wird es verhütet, dass die kleinsten und häufigsten rhythmischen Einschnitte sich so stark in den Vordergrund drängen, dass die Rede als gewaltsam in kleine Partikelchen aufgelöst erscheint, dass in dem streng

musikalischen Verlaufe der logische Sinn der Worte nicht zur Geltung kommen kann und eine auf die Dauer ermüdende und langweilige Eintönigkeit entsteht. Ich möchte selbst die Freiheit, welche dem griechischen Dichter gegeben war, dass er nämlich die rhythmischen Sätze grammatisch oder rhetorisch nicht durchgängig getrennt zu halten brauchte, nicht als eine werthlose bezeichnen. Auch sie hebt eine gewisse Monotonie auf, der wir nicht entrathen zu können glauben und trägt den Eigenthümlichkeiten der lebendigen griechischen Rede, welche, wie wir gesehen haben, selbst auf starke Interpunctionen wenig Gewicht legte, die genaueste Rechnung.

Wie sehr der Rhythmus durch rechtzeitige Worteinschnitte bald verliert, bald gewinnt, dies lässt sich am besten im heroischen Hexameter erkennen. Die so eben angeführten Ennianischen Verse sind eigentlich, so lange man den dem Hexameter zukommenden eigenthümlichen Rhythmus genau innehält, nicht unschön, obgleich etwas steif; erst demjenigen, dem jeder Wortschluss auch ein Einschnitt in die Gliederung des Verses ist (Hermann's 16 „Cäsuren" des Hexameters!), der daher bei der Recitation nur ihnen folgt, müssen sie nothwendig als unschön erscheinen. Aber man intonire nur richtig als zwei Tripodien, und zwar in diesem Falle durchaus der allgemeinsten Regel entsprechend, mit hervorragend betontem ersten Takte; man mache eine Art Verhalt in der letzten Thesis der ersten Tripodie und modulire so, dass die Arsis dieses Taktes ganz der Regel nach als Auftakt der zweiten Tripodie erscheint: und man wird auch diese Verse durchaus wohlklingend finden.

sparsis hastis lon | gis campus splendet et horret.

⏑́ – | – – | – ⏑ – | ⏑́ – | – ⏑ ⏑ | – – ‖, nicht

⏑́ – | – – | – – ‖ ⏑́ – | – ⏑ ⏑ | – – ‖.

Ebenso: *disperg' hostis, dis | trahe, diduc, divide, differ.*

So würden diese Verse auch in ihrem Zusammenhange durchaus den Eindruck kunstgemässer Hexameter machen und keineswegs etwas störendes in sich enthalten. Und anders können sie gar nicht gelesen werden: denn der Hexameter hat nur éinen Rhythmus, den man nicht wie ein Kleid mit jedem folgenden Verse vertauschen kann. Wir sehen aber, dass die zu starke Coincidenz der Wortschlüsse mit den einzelnen Taktschlüssen geradezu dadurch auf-

gehoben ist, dass an der wichtigsten Stelle, der wahren und echten Cäsur, die Wortschlüsse im Gegensatze zu den Erfordernissen des nackten Rhythmus fallen.

Man kann sich leicht überzeugen, an einem einzelnen Euripideïschen Verse, dass die Sachlage die eben angegebene ist. Wir haben Phoen. VI,

Str. 8. ᾄσματι Θήβαις κῶμον ἀναυλότατον προχορεύεις.
Gstr. 8. πένθεα γαίας, Σφιγγός, ἀμουσοτάταισι σὺν ᾠδαῖς.

Bezeichnen wir in der ersten Tripodie die Wortschlüsse mit einem Punkte, die rhythmische Cäsur, die mit einem derselben zusammentrifft, durch ein Komma, so haben wir gleichmässig:

— ⏑ ⏑· | — —· | — ⏑, ⏑ ‖ — ⏑ ⏑ | — ⏑ ⏑ | — — ‖

Mit Recht ist dieser Hexameter Mon. S. DXVIII als ein holperiger bezeichnet, zugleich aber der Grund angegeben, wesshalb er im Ganzen der Composition durchaus keinen Misston bildet. Eine lyrische Strophe will immerfort als Ganzes betrachtet sein, ja, ihr Bau findet oft erst seine genügende Erklärung in der Composition des ganzen Gesanges, vielleicht, wie bei Aeschylus, in dem der Tragödie und selbst der Trilogie. Dieses verkennen, heisst nichts anderes, als daran verzagen, dem antiken Dichter folgen und in seine Ideen eindringen zu können; und wenn man dennoch fortfährt, über Verse u. s. w. an und für sich zu disputiren, so ist dies gerade so werthvoll, als wollte man über die Arterien und Blutadern sprechen, ohne zu wissen, dass beide ohne ein Herz, ohne die Lunge und anderen Organe des Körpers gar nicht ihrem wahren Wesen und ihrer Bedeutung nach fassbar sind. Das hiesse ferner, über die Anatomie eines Thieres sprechen, welches man als einen mit Baumwolle ausgestopften Balg auffasste. So will denn der Lyriker durchaus von höheren Gesichtspunkten aus besprochen sein, als der epische Erzähler, der jene Mannigfaltigkeit der Rhythmen zu vermeiden hat, welche dieser einzuführen gezwungen ist.

6. Wir haben so eben in Beispielen kennen gelernt, wie sehr der Rhythmus des Hexameters durch Worteinschnitte an bestimmten Stellen gehemmt oder umgekehrt in besseren Fluss gebracht werden könne. Jetzt haben wir einige andere von Hermann als „Cäsuren“

bezeichnete Worteinschnitte zu betrachten, die einen nicht minderen Einfluss auf den rhythmischen Gang des Verses äussern.

Der sogenannte bukolische Einschnitt (§ 17, 10) — wir nennen ihn nicht bukolische Cäsur, um die technischen Ausdrücke nicht zu verwirren und ihnen dadurch nicht die ganz bestimmte Bedeutung zu rauben — gewinnt nur dann eine gewisse rhythmische Bedeutung, wenn er mit einer deutlichen Interpunction verbunden ist oder wenigstens Glieder der grammatischen Sätze in bemerkbarem Grade abtrennt. Die letzte Tripodie erscheint dann etwas flüssiger, indem eine Gliederung in 1 + 2 Takte zu Tage tritt. Es ist also der ganze Hexameter mit diesem Einschnitte:

– ⏑ ⏑ | – ⏑ ⏑ | – ⏑ ⏑ ‖ – ⏑ ⏑ | – ⏑ ⏑ | – – ‖ oder
– ⏑ ⏑ | – ⏑ ⏑ | – ⏑ ⏑ ‖ – ⏑ ⏑ | – ⏑ ⏑ | – – ‖,

d. h. zwei Tripodien wie immer, aber die zweite in sich deutlicher gegliedert und daher weniger schwer erscheinend. Dieses Verhältniss ist genau dem analog in dem logaödischen Verse:

⏑ ⏑ | – ⏑ ⏑ | – ⏑ ⏑ | – ⏑ ⏑ ‖ – ⏑ ⏑ | – ⏑ ⏑ | – ⏑ ⏑ | – ∧ ‖,

wo die erste Tetrapodie in einem Athemzuge verläuft, die zweite aber durch einen ruhigeren zweiten Takt hier eine Art Anhalt gewinnt und deutlich ihre Gliederung in 2 + 2 Takte erkennen lässt (Comp. § 16). Dies ist, wie manches, was bald folgen wird, vom Hermann'schen Systeme aus recht gut zu erkennen, wird aber vollkommen verdunkelt und entstellt durch die Berechnungen Westphal's, der für jeden rhythmischen Satz eine unabänderliche Betonung glaubt aufzwingen zu können. Würde man dieser folgen, so müsste gar bald der Sinn für die Schönheit der antiken Poesie gänzlich ersticken unter der Wucht eines ertödtenden Formalismus.

Hermann weiss seine Beispiele so vortrefflich zu wählen, dass ich möglichst dieselben wiedergebe, hier wie in dem folgenden, obgleich ein ausserordentliches Material zur Verfügung steht.

Il. 4, 223 sq.

ὄρνυτ' ἐπασσύτερον Ζεφύρου ὑπὸ κινήσαντος·
πόντῳ μὲν τὰ πρῶτα κορύσσεται, αὐτὰρ ἔπειτα
χέρσῳ ῥηγνύμενον μεγάλα βρέμει, ἀμφὶ δέ τ' ἄκρας
κυρτὸν ἐὸν κορυφοῦται, ἀποπτύει δ' ἁλὸς ἀχνήν.

Man wird den etwas leichteren Gang in den mittleren beiden Versen nicht verkennen. An Absicht von Seiten des Dichters, durch Rhythmen den Vorgang malerisch darzustellen, ist freilich nicht zu denken, einerseits, weil die Unterschiede zu gering sind, andererseits, weil dann Verse derart überall eine bestimmte Absichtlichkeit erkennen lassen müssten, woran aber niemand denken wird, der sich nur einige Seiten bei Homer hierauf angesehen hat. Dennoch wird der Dichter doch leicht instinctiv hie und da, wo es mit dem Sinne gut harmonirte, auf solche Verse gekommen sein, die aber eben so zweckentsprechend überall als Abwechslung zwischen den weniger flüssigen Hexametern stehen.

7. Von ganz anderer Art ist die Absonderung des letzten Taktes im Hexameter durch eine deutliche Interpunction,

– ⏑ ⏑ | – ⏑ ⏑ | –, ⏑, ⏑ ‖ – ⏑ ⏑ | – ⏑ ⏑· | – – ‖

Ein so unbedeutender „Nachklapp" erscheint wie aus dem Organismus des Ganzen gewaltsam herausgerissen. Greift eine Silbe noch in den vorhergehenden Takt hinein, so ist die Verbindung hergestellt, Od. 2, III.

σοὶ δ' ὧδε μνηστῆρες ὑποκρίνονται, ἵν' εἰδῇς
αὐτὸς σῷ Θυμῷ, Ϝειδῶσι δὲ πάντες Ἀχαιοί

– – | – – | – ⏑, ⏑ ‖ – – | – ⏑· ⏑ | – – ‖;

aber weiter gingen die classischen Dichter auch nicht in der Isolirung. Die lateinischen wenden sie zuweilen an, aber meist instinctiv so, dass der isolirte Takt einen Nachdruck verschiedener Art im Wortsinne anzeigt. Die Verse, welche Hermann, El. S. 341, citirt, bestätigen gerade den von ihm geleugneten Nachdruck. Dieser gibt sich zu erkennen,

a) in einer adversativen Gegenüberstellung.

Virg. Ecl. VII, 35.

Nunc te marmoreum pro tempore fecimus; at tu,
si fetura gregem suppleverit, aureus esto.

id. Aen. 10, 195.

ingentem remis Centaurum promovet: ille
instat aquae saxumque undis immane minatur.

b) in einer Wiederholung, sei sie emphatischer Natur oder diene sie zur Darstellung einer gewissen Häufung. Im ersteren Falle macht es natürlich keinen Unterschied, ob ein neues Wort gebraucht wird oder nicht.

Lucan. 7, 350.

ipsi tela regent per viscera Caesaris, ipsi.

Virg. Aen. 5, 633.

nullane jam Trojae dicentur moenia? nusquam
Hectoreos amnis, Xuthum et Simoenta, videbo?

id. Georg. 1, 370.

at Boreae de parte trucis cum fulminat et cum
Eurique Zephyrique tonat domus: omnia plenis . . .

id. Ecl. 6, 39.

incipiant silvae cum primum surgere, cumque
rara per ignaros errent animalia montis.

8. Wir werden in § 19, 6 erkennen, wie sehr die Verhältnisse im heroischen Hexameter entstellt werden, wenn man statt der ruhigen gemessenen Dactylen das kyklische Mass bei der Recitation walten lässt und also für den $^2/_4$-Takt den logaödischen $^3/_8$-Takt substituirt. In den schweren Taktformen, $\_\_\,|$, die man ganz sinnlos als Spondeen zu bezeichnen pflegt, erscheint dann die zweite Länge als eine irrationale Kürze. Im Flusse der Rede, also in der Mitte des Verses macht sich dies weniger bemerkbar, als am Ende, in der Schlussnote. Wird diese von einem einzelnen bedeutungsvollen Worte eingenommen, so wird man genöthigt sein, dem rhythmischen Gange entgegen, einen stärkeren rhetorischen Ictus darauf zu verlegen, wenn nicht der Eindruck einer an sich tonlosen Endsilbe oder eines Enklitikons entstehen soll. Dies haben die römischen Versificatoren, welche, wie aus sehr vielen Erscheinungen hervorgeht, den Hexameter kyklisch massen, sehr wohl verstanden, und desshalb haben sie diesen Worteinschnitt ganz deutlich und bewusst zu malerischen Zwecken verwandt. Geht noch ein einsilbiges Wort vorher, so wird freilich der starke Contrast gehoben und der Ausgang des Hexameters verliert seinen Charakter des ausserordentlichen und ungewöhnlichen. Beispiele davon stehen in voriger Nummer.

In den meisten Beispielen malt der erwähnte Einschnitt das Gewaltige, unerhört Grosse, und zwar fast immer, was sich plastisch so dem Auge darstellt.

Virg. Aen. 1, 105. (vom Aquilo)

franguntur remi, tum proram avertit et undis
dat latus, insequitur cumulo praeruptus aquae mons.

ib. 5, 481.

sternitur exanimisque tremens procumbit humi bos.

ib. 10, 864.

ultor eris mecum aut, aperit si nulla viam vis,
occumbes pariter.

ib. 3, 390.

litoreis ingens inventa sub ilicibus sus
triginta capitum fetus enixa jacebit.

id. Georg. 1, 247.

illic, ut perhibent, aut intempesta silet nox . . . . .

Ovid. Met. 8, 358.

in juvenes certo sic impete vulnificus sus | fertur.

Aber auch das unerwartet Kleine, Winzige kann so, durch einen eigenthümlichen Contrast, hervorgehoben werden.

Virg. Georg. 1, 181.

tum variae inludant pestes: saepe exiguus mus
sub terris posuitque domos atque horrea fecit, etc.

Hor. ars poet. 139.

parturiunt montes, — nascetur ridiculus mus.

So äusserst selten und wohl immer absichtlich diese Schlüsse bei den römischen Dichtern vorkommen, so gewöhnlich und absichtslos sind sie in dem classischen Epos der Griechen. Jene wahrhaft grossen Dichter waren weit davon entfernt, rhythmische Spielereien in ihren Gedichten anzubringen; und die grosse Mannigfaltigkeit, welche im Bau ihrer Hexameter herrscht, ordnet sich dennoch immer strenge dem musikalischen Rhythmus unter. Gilt es also, rhetorische Antithesen zur Geltung zu bringen, so werden die

Wörter, welche einen starken Accent tragen sollen, dahin verlegt, wo dieser Accent auch mit den rhythmischen Icten harmonirt, so beispielsweise beim Hexameter in den Anfang. Auch contrastirt ein einsilbiges Wort am Schlusse eines echt dactylischen Hexameters kaum merklich, was alle diejenigen sofort begreifen werden, die genau im $^2/_4$-Takte recitiren. Hätte schon Homer logaödisches Mass gekannt, so müsste in tausenden von Versen der Takt $\_ \smile$ statt $\_ \_ |$ oder $\_ \smile \smile |$ auftreten. Denn etwas ganz anderes ist es, wenn die Römer, die entschieden kyklisch massen, ebenfalls diese Taktform vermieden. Einerseits fesselte sie die äussere Schablone; andererseits wurden sie in ihrer Praxis bestärkt durch den ganz bestimmten Charakter des minder flüchtigen, den auch der kyklische Hexameter dadurch inne hält, dass er jene leichten Taktformen verschmäht. Man denke nur an den fast constanten Gebrauch scheinbarer Spondeen in solchen Horazischen Strophen, deren griechisches Vorbild doch entschieden logaödisches Mass hatte. In § 19, 6 werden mehr Erscheinungen angeführt werden, durch welche es offenbar wird, dass derjenige eben so den Charakter der römischen Hexameter verkennt, der sie nicht kyklisch liest, als dem das Wesen des wahren griechischen Hexameters entgeht, der ihn nach moderner Weise kyklisch recitirt.

Bei Homer also, bei Hesiod, und selbst noch bei Nonnos, treten einsilbige vollwichtige Wörter gerade so oft, auch wenn mehrsilbige vorhergehen, am Schlusse des Hexameters auf, als nach dem Wortschatze der Sprache zu erwarten ist. Denn bei weitem die meisten einsilbigen Wörter der Griechen sind entweder Enklitika, die hier nicht in Betracht kommen, oder Formen des Artikels, Präpositionen und Conjunctionen, welche, ihrem Gebrauche und ihrer Bedeutung nach, am Schlusse des Hexameters nicht stehen können. Absichtlichkeit ist durchaus nicht zu constatiren; hiervon überzeugen wir uns rasch durch eine Vergleichung der Stellen im ersten Buch der Iliade und in den „Werken und Tagen."

Il. 1, 44. βῆ δὲ κατ' Οὐλύμποιο καρήνων χωόμενος κῆρ.
128. τριπλῇ τετραπλῇ τ' ἀποτίσομεν, αἴ κέ ποθι Ζεὺς
δῶσι πόλιν Τροίην εὐτείχεον ἐξαλαπάξαι.
175. οἵ κέ με τιμήσουσι, μάλιστα δὲ μητίετα Ζεύς.
416. ἦσθαι, ἐπεί νύ τοι αἶσα μίννυθά περ, οὔτι μάλα δηρόν.

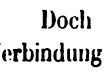
426. καὶ τότ' ἔπειτά τοι εἶμι Διὸς ποτὶ χαλκοβατὲς δῶ.
491. οὔτε ποτ' ἐς πόλεμον, ἀλλὰ φθινύθεσκε φίλον κῆρ.
508. ἀλλὰ σύ πέρ μιν τῖσον, Ὀλύμπιε μητίετα Ζεῦ.
511. ὣς φάτο· τὴν δ' οὔτι προσέφη νεφεληγερέτα Ζεύς.
517. τὴν δὲ μέγ' ὀχθήσας προσέφη νεφεληγερέτα Ζεύς.
560. τὴν δ' ἀπαμειβόμενος προσέφη νεφεληγερέτα Ζεύς.
569. καί ῥ' ἀκέουσα καθῆστο, ἐπιγναμψασα φίλον κῆρ.

Man sieht, dass dieser Schluss nichts ungewöhnliches an sich hat, vielmehr gerade in den gebräuchlichsten Versen vorkommt. Auch glaube ich, dass man von den wenigen einsilbigen Substantiven die häufigeren sämmtlich an dieser Stelle wird nachweisen können.

Op. et d. 53. τὸν δὲ χολωσάμενος προσέφη νεφεληγερέτα Ζεύς.
104. σῖγα, ἐπεὶ φωνὴν ἐξείλετο μητίετα Ζεύς.
232. τοῖσι φέρει μὲν γαῖα πολὺν βίον, οὔρεσι δὲ δρῦς . .
239. τοῖς δὲ δίκην Κρονίδης τεκμαίρεται εὐρύοπα Ζεύς.
281. γιγνώσκων, τῷ μέν τ' ὄλβον διδοῖ εὐρύοπα Ζεύς.
354. καὶ δόμεν ὅς κεν δῷ, καὶ μὴ δόμεν ὅς κεν μὴ δῷ.
416. Ζηνὸς ἐρισθενέος, μετὰ δὲ τρέπεται βρότεος χρώς.
795. μέσσῃ· τῇ δέ τε μῆλα καὶ εἰλίποδας ἕλικας βοῦς.

Es wird so viel offensichtlich sein, dass man keine Verse wie Od. 9, 69 als analog den oben angeführten lateinischen Hexametern betrachten darf (Hermann, S. 342) und übrigens nie aus dem Auge zu verlieren hat, wie verschieden der lateinische Hexameter von dem griechischen ist, trotz der Uebereinstimmung der äusseren Schablone. Will man das Wesen der Sache erfassen, so hat man jenen auch zu notiren als $\overset{>}{\smile}\,|\,\overset{>}{\smile}\,|\,\overset{>}{\smile}\,|\,

nach Westphalscher Methode auf der Rechentafel festgestellt ist, ohne inneren Sinn zu haben. Wenn dennoch diese künstlichen Berechnungen Anklang gefunden haben (W. Christ etc.), so ist dies nur ein Beweis, wie gerne von vielen Seiten das Todte und Unmögliche acceptirt wird, wenn nur um ein eingehendes Verständniss hinwegzukommen ist und der Schein wissenschaftlicher Beweisführung sich in irgend einer Weise wahren lässt. Ich darf bei meinen Lesern voraussetzen, dass sie einige Pindarische Gesänge sich genauer ansehen werden, um in dem ganzen Gange der Composition bestätigt zu finden, dass der Dichter den Normen wahrer Schönheit gefolgt ist, dass alles klar und durchsichtig vorliegt, nimmermehr aber Notenwerthe auf dem Papiere berechnet wurden, die namentlich bei so oftmaliger Widerholung eine Unmöglichkeit gewesen wären. Und übrigens habe ich Comp. § 7 auch gezeigt, dass selbst den alten Metrikern der λόγος τριπλάσιος (⏑ –) nicht unbekannt war, während so verzwickte Berechnungen wie die Westphalschen nirgends mit einer Silbe erwähnt werden; denn zu solcher Virtuosität in papiermässigen Berechnungen hatte man es damals noch nicht gebracht.

Doch es handelt sich hier nur um den je zweiten Takt der Verbindung  , der nachweislich bei Pindar noch nicht in der Form dem ersten gleich sein konnte. Zwar treffen wir öfter für ihn die Silben – ⏑, da aber, sind irgend hinreichend Gegenstrophen vorhanden, dabei sich immer zeigt, dass in der Mehrzahl derselben zwei lange Silben stehen, so kann die Kürze hier nur als irrationale Länge stehen. Wenn ich umgekehrt bei den Tragikern hie und da die Verbindung ⏑ – | ⏑ – | notirt habe, so wird man ja wohl begreifen, dass dem Bühnenpathos feurigere Reihen geziemen, als dem ruhigen und feierlichen Enkomion, welches, meist episch erzählend, gänzlich der Leidenschaftlichkeit ermangelt. Denn so soll man die Erscheinungen dem Wesen nach abwägen; und die Zeit dürfte wohl nahe sein, wo man blosse Silbenlängen-Citate als werthlos erkennt. Wenn ich desshalb z. B. Ol. X, S. 4 die Tetrapodie ⏑ – | – > | ⏑ – | – – ‖, nicht ⏑ – | ⏑ – | ⏑ – | – – | notirt habe, obgleich in Strophe wie in Gegenstrophe übereinstimmend eine Kürze steht; und wenn umgekehrt ich mich für die letztere Bezeichnungsart in entsprechenden Fällen

bei den Tragikern entschieden habe: so wird man gerade in diesem scheinbar abweichenden Verfahren eine wirkliche den Thatsachen entsprechende Consequenz erkennen und die allgemeine Schablonirung als unwissenschaftlich betrachten. Wir werden ausserdem § 20 sehen, wie frei schon Pindar die Hauptthemata der dorischen Weisen zu gestalten verstanden hat, bestimmten Zwecken entsprechend.

Man könnte nun denken, dass in den dorischen Takten _ >| und ⏑ ⏑ >|, die musikalisch ♩ ♩ | und ♫ ♩ | sind, der Dichter dazu geneigt haben würde, die kurze Silbe, welche eine schwach intonirte Länge vertreten muss (Leitf. § 12, 2), durch Pausen zu ergänzen. Aber immerfort zerschellen diese Theorien von Pausen im Innern der Verse an den Thatsachen. Denn jene kurze Silbe tritt sehr häufig mitten im Worte auf, z. B.

Ol. VII, 2.

ἔνδον ἀμπέλου καχλάζοισαν δρόσῳ ⏑ ⏑ | _ > ‖ . . .

Pyth. IV, 23.

δέξατ' · αἴσιον δ' ἐπί Foι . . . ⏑ ⏑ | _ > ‖ . . .

ib. 8.

πόλιν ἐν ἀργινόεντι μαστῷ. ⏑ ⏑ > | _ _ | ⏑ ⏑ | _ _ ‖

ib. 39.

ἐναλίαν βᾶμεν σὺν ἅλμᾳ. ⏑ ⏑ > | _ _ | ⏑ ⏑ | _ _ ‖

Uebrigens ist wegen des Taktes ⏑ ⏑ >| zu vergleichen § 20, 3. Auch die dreizeitige Länge in dem je ersten dorischen Takte wird eben so wenig durch Pausen unterstützt, wie andere lange Vocalnoten, wie man leicht durch Vergleichung einer Anzahl von Versen erkennen kann.

---

§ 19. Veränderliche Sätze und Takte.

1. Mit den poetischen Formen hat H. Heine es bekanntlich nicht sehr strenge genommen: vielmehr ist er hierin ein Gegenbild

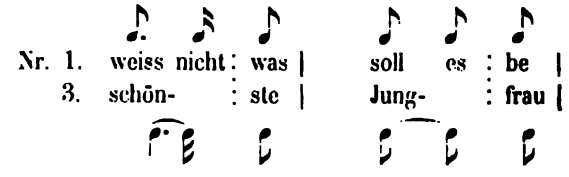
zu Platen und seine Verse und Strophen haben oft einen ungenauen, lockeren Bau. Nehmen wir als Beispiel das Lorelei-Lied, in welchem der Dichter vierzeilige Strophen beabsichtigt hat, während der Componist durch Zusammenfassung von je zweien derselben zu grösseren achtzeiligen gelangte. Doch folgen wir einmal dem Dichter, und auch darin, dass wir jede Zeile als einen vollen Vers auffassen, obgleich nach antiker Compositionsart erst je zwei derselben als Vorder- und Nachsatz einen Vers bilden. Wir haben also sechs Strophen vor uns, von denen wir je den ersten Vers näher ansehen.

1. Ich weiss nicht, was soll es bedeuten.
2. Die Luft ist kühl und es dunkelt.
3. Die schönste Jungfrau sitzet.
4. Sie kämmt es mit goldenem Kamme.
5. Den Schiffer im kleinen Schiffe.
6. Ich glaube, die Wellen verschlingen.

Notiren wir die Metra nach antiker Weise, so erhalten wir vier verschiedene Schemata:

I. In Str. 1, 4 und 6: ⏑ : – ⏑ | – ⏑ | – ⏑ | ⏑ | – ∧ ‖
II. In Str. 5: ⏑ : – ⏑ | – ⏑ | ⏑ | – ∧ ‖
III. In Str. 2: ⏑ : – ⏑ | – ⏑ | ⏑ | – ∧ ‖
IV. In Str. 3: ⏑ : – ⏑ | – ⏑ | ⏑ | – ∧ ‖

Wie fügen sich metrisch so verschiedene Reihen einer und derselben Melodie? Nichts ist einfacher. Es entsprechen sich:



Also: wo in einem Takte einer bestimmten Strophe zwei Silben auftreten, jede mit einer eigenthümlichen Note, während an derselben Stelle einer anderen Strophe nur eine Silbe vorhanden ist, da vereinigt die letztere die beiden Noten in sich. So sind denn selbst die Extreme, I und IV, in der Melodie nicht allzu wesentlich verschieden, obgleich man doch eine etwas grössere

Lebhaftigkeit der ersten Reihe zugestehen muss. Denn da die moderne Musik nur in höchst geringer Beziehung zu dem sprachlichen Klange steht, so sind wir gewöhnt, nur auf sie zu hören, und die Sprache tritt auf diese Weise gänzlich in den Hintergrund.

Ein ähnlicher Wechsel in den Formen ist der griechischen Poesie nicht fremd, ja er kann sogar in gesteigertem Grade vorkommen; aber innerhalb der echt melischen Poesie hält er sich in den engsten und genau zu determinirenden Grenzen. Die Alten sprechen von μέτρα πολυσχημάτιστα und R. Westphal spricht hiernach von dem Polyschematism der Logaöden, ohne zu erkennen, dass in anderen Taktmässen theils ganz gleiche, theils analoge Erscheinungen vorliegen. Wie gewöhnlich unterscheidet er nicht nach den Gattungen (Typen) der Poesie, wo gerade die wichtigen Unterschiede liegen und mischt kritiklos das Verschiedene und das Gleichartige durcheinander. Jener *terminus technicus* ist daher in den ihm von Westphal angewiesenen Grenzen nur geeignet, die Begriffe zu verwirren. Wir müssen von einer ganz anderen Seite aus an den Gegenstand hinantreten.

2. Polyschematismus oder Formenwechsel — der deutsche Ausdruck ist eben so bezeichnend als der griechische — findet eben so wohl bei fortlaufenden Versen (Comp. § 28), als in gegenstrophischer Responsion statt; aber die verschiedene Gestalt der Sätze in derselben Strophe ist eine durchaus nicht analoge Erscheinung.

Es kann niemand bezweifeln, dass z. B. in einem aus 1000 Hexametern bestehenden Gedichte tausendmal dasselbe Metrum, derselbe Vers angewandt sei; und in der That ist bei aller Beweglichkeit und Mannigfaltigkeit dieser Verse doch kein anderer Unterschied zwischen ihnen zulässig, als ein solcher, der auch zwischen demselben Verse einer Strophe und einer Gegenstrophe gestattet wäre. Denn, wenn die leichten und die schweren Taktformen, $\_ \smile \smile$ und $\_ \_$, auf die mannigfaltigste Art mit einander wechseln können, so ist dies ja eben so in gegenstrophischer Responsion gestattet, wo dann die Schemen ein $\_ \overline{\smile\smile} |$ oder $\_ \overline{\smile\smile} |$ zeigen. Wenn ferner zwischen männlicher und weiblicher Cäsur gewählt werden kann und ausserdem sprachlich beide Arten des Einschnittes unausgedrückt bleiben können; so finden wir auch in Strophe und Gegenstrophe

genau dieselben Verhältnisse, im Hexameter wie in jedem anderen Verse. So Trach. I, β 1. Aber noch viel weiter geht dieser Wechsel im gegenstrophischen Verhältnisse. Man braucht nicht lange zu suchen, um Stellen zu finden, wo sich Dochmien mit Cäsur und solche mit Diäresis in Strophe und Gegenstrophe oder Komma und Gegenkomma entsprechen: ⏑ ⁝ – – ⏑ | – ⏑ ‖ – – ⏑ | – ∧ ‖ und ⏑ ⁝ – – ⏑ | – ⏑ ‖ – – ⏑ | – ∧ ‖.

Der Unterschied ist hier in der That grösser: denn wäre die Cäsur sprachlich einfach nicht ausgedrückt, so würde man sie durch die rhythmische Modulation wie bei den entsprechenden Hexametern, hineinlegen; wo aber sprachlich eine Diärese deutlich vorliegt, da gelangt man ohne Zweifel schwerer zu einer genauen Uebereinstimmung. — Endlich kommt die sogenannte Basis, über die wir später sprechen, übereinstimmend in Strophen (nur nicht chorischen) und fortlaufenden Versen vor.

Etwas ganz anderes aber ist der Wechsel der Formen innerhalb derselben Strophe. Dieser zeigt auf die unzweideutigste Weise die Entwickelung der Melodie; man lerne dieses aus der genauen Analyse von O. C. III, welche Comp. § 38, 2 steht, kennen. Ein genaues Studium von Buch II, III und IV der Compositionslehre kann ausserdem nicht genug empfohlen werden.

Treffen wir also in derselben Strophe hier – ⏑ | ⏑ ⏑ | – ⏑ | – ‖ · dort ⏑ ⏑ | – ⏑ | – ⏑ | – ‖, so werden wir nicht von einem Formenwechsel oder Polyschematism in unserem Sinne sprechen, sondern verschiedene Sätze erkennen, welche je nach ihrer Form die Rhythmen weiter führen und die Melodie entwickeln helfen. Treten dagegen beide Sätze an derselben Stelle auf, der eine in der Strophe, der andere in der Gegenstrophe, so werden wir eine leise und unscheinbare Variirung der Melodie erkennen, wie in dem obigen Heineschen Liede. Mag sein, dass in beiden Fällen die Unterschiede gleich gross sind — obgleich doch manche Tonfolgen sie mehr hervortreten lassen würden als andere —: in jedem Falle ist es eine andere Sache, ob diese Variation durch unmittelbare Aufeinanderfolge der Sätze hervorgehoben oder ob sie durch den Zwischenraum einer ganzen Strophe getrennt ist und somit für den Hörenden verdunkelt wird.

3. Wir betrachten zuerst die in dem Trimeter gestatteten Veränderungen der Grundform ≥ ⁝ – ⏑ | – ≥ | – ⏑ | – ≥ | – ⏑ | – ∧ ‖.

Jeder dieser Takte kann auch in der Tragödie aufgelöst werden, ohne dass einzelne derselben bevorzugt erscheinen; und hiebei darf selbst die sprachliche Länge in den rhythmischen Auftakten der Dipodien, also der Arsis des zweiten und vierten Taktes auftreten.

Oed. R. 26:

φθίνουσα δ' ἀγέλαις βουνόμοις τόκοισί τε.

Dies ist ⏑ ⏑ > | . Aber in der Beimischung kyklischer Takte herrscht in der Tragödie grössere Enthaltsamkeit; so gilt für Sophokles das Gesetz, dass nur zweisilbiger Auftakt des ganzen Verses überhaupt gestattet sei, sonst aber nur der zweite, dritte oder vierte Takt kyklisch sein dürfe, und zwar nur bei Eigennamen.

Diese Beobachtung gibt uns ein herrliches Mittel an die Hand, unsere rhythmische Recitation zu controliren. Man vergleiche zu diesem Zwecke mit einander folgende zwei Verse:

Oed. R. 10.

πρὸ τῶνδε φωνεῖν, τίνι τρόκῳ καθέστατε;

ib. 285.

μάλιστα Φοίβῳ Τειρεσίαν, παρ' οὗ τις ἄν.

Klingt das nicht nach unserer Weise vollkommen gleich? So genügen denn zwei einzelne Verse, zu denen hunderte sich gesellen lassen, zu zeigen, dass unsere, lediglich nach Icten oder vielmehr Accent-Icten (§ 9, 2) unterscheidende Recitationsart eine grundfalsche ist. Es ist schlechterdings unmöglich, einen einzigen antiken Vers richtig fühlen und beurtheilen zu können, wenn man nicht, wie die Griechen, die Quantität durchaus walten lässt und hier (⏑ ⏑ ⏑ | und ⏑ ⏑ > |) ♫ ♪, dort (– ⏑ ⏑ |) ♬ ♪ ausspricht oder besser, anhält. Dann wird man in dem logaödischen Takte eine sehr viel lebhaftere Verbindung erkennen und begreifen, wesshalb die Tragiker ihn so selten in ihren ruhig gehaltenen Trimetern anwandten, nur für die Eigennamen mehr Raum gestattend, weil um diese sich nicht hinwegkommen liess durch andere Wortformen und Constructionen. Zugleich aber erkennt man aus der obigen Regel weiter:

I. Der Auftakt des ganzen Verses hat durchaus eine andere Geltung, als die Arsen der inneren Takte. — Denn im Trimeter hatte z. B. der zweisilbige Auftakt so wenig befremdendes selbst in der Tragödie, dass er ohne Bedenken auch in nahe auf einander folgenden Versen angewandt werden konnte. —

Oed. R. 18. ἱερῆς, ἐγὼ μὲν Ζηνός, οἱ δ' ἐπ' ἠθέων.
20. ἀγοραῖσι θακεῖ, πρός τε Παλλάδος διπλοῖς.
27. ἀγόνοις γυναικῶν· ἐν δ' ὁ πυρφόρος θεός.
41. ἱκετεύομέν σε πάντες οἵδε πρόστροποι.

Diese Verse sind als Belege gewählt, weil gerade in ihnen eine feierlich-ernste Haltung ist und folglich ein nachlässiges Ueberschweifen in die Weise der komischen Dichtung hier undenkbar ist.

II. Folglich muss auch aus diesem Grunde die Absonderung des Auftaktes der Verse in der in den Kunstformen eingeführten Weise stattfinden, und man darf nicht notiren ≥ ⏑ | ⏑ ⏑ | ≥ ⏑ | ⏑ ⏑ | ≥ ⏑ | ⏑ ⏑ ‖. Man vergleiche Comp. § 2, wo andere zwingende Gründe angeführt sind. Uebrigens orientirt man sich am besten durch Ansicht einiger choreïscher oder logaödischer Strophen, wie Ag. II, S. γ und Ep., wo theils in denselben Versen und Sätzen vorhandene Synkopen die strenge Durchführung der steigenden Takte verhindern, theils Verse mit und ohne Auftakt in der Weise wechseln, dass an Unterscheidung von Trochäen und Jamben als verschiedene Taktarten gar nicht zu denken ist. Endlich zeigt eine Composition wie Pax VIII, in der ganz augenscheinlich selbst Päonen mit Auftakt auftreten, wie sehr der letztere oft in einen blossen Vorschlag übergehen konnte, der auf den Charakter des Verses keinen wesentlichen Einfluss äusserte.

Zugleich suchen wir den Grund zu erkennen, wesshalb bei strengerer Bildung des Trimeters auch für den kyklischen Takt in Eigennamen nur bestimmte Stellen zulässig waren.

III. Da der Charakter der Choreen wie der Dactylen in einem ruhigen Verharren in den bestimmten Taktformen besteht, so würde dieser am wesentlichsten beeinträchtigt werden, wenn gerade der erste Takt, der ja den Gang des Verses zeigen soll, so wie der letzte volle (fünfte) Takt, der diesen Lauf abschliesst, die kyklische

Form hätte: daher dürfen hier in tragischen Texten am wenigsten kyklische Formen auftreten. Der Gang des Verses würde zu lebhaft beginnen und die weitere Entwicklung dem nicht entsprechen.

Also die Combinationen ≥ : ⏑ ∪ | _ ≥ | _ ∪ | _ ≥ | _ ∪ | _ ∧ ‖ und ≥ : _ ∪ | _ ≥ | _ ∪ | _ ≥ | ⏑ ∪ | _ ∧ ‖ sind am wenigsten zulässig.

IV. Am ersten zulässig könnte eine kyklische Form des zweiten und des vierten Taktes erscheinen, weil hier die Arsen Auftakte zu den Dipodien bilden und somit dem Auftakte des ganzen Verses am verwandtesten sind. Doch zeigt sich gerade hier das Comp. § 16 besprochene Vermögen kyklischer Takte, längere Sätze zu gliedern und durch etwa gleich häufiges Vorkommen im dritten und vierten Takte wird bald eine Zerlegung des Verses in 2 + 4, bald in 3 + 3 Takte angezeigt (§ 17, 11), wobei die Worteinschnitte obendrein diese Gliederung zu unterstützen pflegen. Schwankender ist das Verhältniss bei dem kyklischen zweiten Takte, indem hier durch Worteinschnitte bald die zwei Silben als Auftakt abgesondert scheinen, bald innerhalb einer Tripodie stehen.

Wir finden bei Sophokles

1) ∪ : _ ∪ | _ ∪, | ⏑ ∪ | _ ∪ | _ ∪ | _ ∧ ‖ (2 + 4).

Oed. R. 285.

μάλιστα Φοίβῶ | Τειρεσίαν, παρ' οὗ τις ἆν.
ib. 300. ὦ πάντα νωμῶν | Τειρεσία, διδακτά τε.
O. C. 42. τὰς πάνϑ' ὁρώσας | Εὐμενίδας ὅ γ' ἐνϑάδ' ἆν.
311. τί δ' ἔστι, τέκνον | Ἀντιγόνη; ΑΝ. γυναῖχ' ὁρῶ.
507. χωροῖμ' ἂν ἐς τόδ'· | Ἀντιγόνη, σὺ δ' ἐνϑάδε.
1313. οἷος δορυσσοῦς | Ἀμφιάρεως, τὰ πρῶτα μέν.
Trach. 406. κόρην δάμαρτά | ϑ' Ἡρακλέους, εἰ μὴ κυρῶ.

2) ∪ : _ ∪ | _ ∪ | _ ∪, | ⏑ ∪ | _ ∪ | _ ∧ ‖ (3 + 3).

Oed. C. 1. τέκνον τυφλοῦ γέροντος | Ἀντιγόνη, τίνας.
1415. ὦ φιλτάτη τὸ ποῖον | Ἀντιγόνη; λέγε.
Ant. 11. ἐμοὶ μὲν οὐδεὶς μῦϑος, | Ἀντιγόνη, φίλων.
1045. πίπτουσι δ', ὦ γεραιὲ | Τειρεσία, βροτῶν.
Trach. 478. καϑηρέϑη παρῷος | Οἰχαλία δόρει.

3) ⏑ : _ ⏑ | _ , ω | _ ⏑ | _ ⏑ | _ ⏑ | _ ∧ ‖ (2 + 4).

So könnte aufgefasst werden

Phil. 794. Ἀγάμεμνον, ὦ | Μενέλαε, πῶς ἂν ἀντ' ἐμοῦ.

Doch wird man auch hier, in Uebereinstimmung mit den übrigen Fällen bei Sophokles und obendrein der Interpunction Rechnung tragend, richtiger auffassen als

Ἀγάμεμνον, ὦ Μενέλαε, | πῶς ἂν ἀντ' ἐμοῦ.

Das regelmässige Schema des Verses ist also:

⏑ : _ ⏑ | ⏑ ⏑ | _ · ⏑ · | _ ⏑ | _ ⏑ | _ ∧ ‖ (3 + 3).

Aj. 1302. βασίλεια, Δαομέδοντος· | ἔκκριτον δέ νιν.
O. C. 1317. τέταρτον Ἱππομέδοντ' | ἀπέστειλεν πατήρ.
1320. ἕκτος δὲ Παρθενοπαῖος | Ἀρκὰς ὄρνυται.

Es braucht kaum erwähnt zu werden, wie sehr auch durch diese Erscheinungen die § 17, 11 besprochenen verschiedenen Gliederungen des Trimeters nachgewiesen werden. Schon Hermann hatte eine vollkommen richtige Ansicht davon und erst durch die Westphal'schen künstlichen Berechnungen der Icten musste das Verständniss eines so einfachen Verses verdunkelt werden, wenigstens für diejenigen, welche das scheinbar wissenschaftlich erschlossene nun auch in Praxi anwenden wollten. Doch werden die Anhänger jener Ansichten sich wohl fast immer damit begnügt haben, die Berechnungen in einem gedruckten Buche vorliegen zu sehen. Im entgegengesetzten Falle hätte die heranwachsende Generation sich einen Vortrag des Dialoges aneignen müssen, den kein gesundes Ohr hätte ertragen können. Gerade jene Westphal'sche Gleichförmigkeit des Rhythmus wird von Aristophanes in den Frõschen arg verspottet; der Komiker freilich wählt drastische Beispiele, welche die Sache möglichst grell malen. Es ist die bei Euripides zu häufige Gliederung ≥ : _ ⏑ | _ ≥ , | _ ⏑ | _ ≥ | _ ⏑ | _ ∧ ‖, welche mit den Westphal'schen Icten ununterbrochen herrscht, die Aristophanes tadelt; er macht das Widerliche derselben begreiflich, indem er die erste Dipodie, welche mit vollem Takte schliesst, durch gewichtige Wörter hervorhebt und den zweiten Abschnitt des Verses, der rasch und katalektisch abbricht, obendrein durch einen aufgelõsten Cho-

reus verflüchtigt. In einem einzelnen Falle würden beide Erscheinungen nichts sonderbares haben; aber die fortgesetzte Wiederholung ruft einen äusserst komischen Effect hervor:

Ran. 1208. ΘΥ. Ἄργος κατασχὼν ΑΙ. ληκύθιον ἀπώλεσεν.
1213. ΘΥ. πηδᾷ χορεύων ΑΙ. ληκύθιον ἀπώλεσεν.
1218. ΘΥ. ἦ δυσγενὴς ὤν ΑΙ. ληκύθιον ἀπώλεσεν.
1225. ΘΥ. Ἀγήνορος παῖς ΑΙ. ληκύθιον ἀπώλεσεν.
1233. ΘΥ. Θοαῖσιν ἵπποις ΑΙ. ληκύθιον ἀπώλεσεν.
1238. ΘΥ. Οἰνεύς ποτ' ἐκ γῆς. ΑΙ. ληκύθιον ἀπώλεσεν.
1241. ΘΥ. Θύων ἀπαρχὰς ΑΙ. ληκύθιον ἀπώλεσεν.

Der Contrast wächst durch die sprachlichen Längen, womit jedesmal der erste Abschnitt schliesst.

4. Um bei dem Trimeter noch etwas zu verweilen, so ist seine Haltung im Dialoge der Komödie natürlich eine viel weniger ernste und jeder beliebige Takt kann hier kyklisch sein, so dass oft der Rhythmus nahe an das lebendigere logaödische Taktmass streift. Eine beliebige Partie bei Aristophanes macht die Sachlage vollkommen klar; so finden wir in den ersten 24 Versen der Wolken den kyklischen Takt an allen 5 Stellen, die wir durch römische Ziffern in einzelnen Beispielen kenntlich machen:

(I) 2. ὦ Ζεῦ βασιλεῦ, τὸ χρῆμα τῶν νυκτῶν ὅσον.
(II) 3. ἀπέραντον. οὐδέποθ' ἡμέρα γενήσεται.
(III) 20. ὁπόσοις ὀφελω καὶ λογίσωμαι τοὺς τόκους.
(IV) 11. ἀλλ' εἰ δοκεῖ, ῥέγκωμεν ἐγκεκαλυμμένοι.
(V) 12. ἀλλ' οὐ δύναμαι δεῖλαιος εὕδειν δακνόμενος,

wo ausserdem der erste Takt kyklisch ist. In dem zweiten und dritten Beispiele ist zugleich zweisilbiger Auftakt vorhanden. In einem andern Verse (24) ist der zweite und dritte Takt zu gleicher Zeit kyklisch:

εἶθ' ἑξεκόπην πρότερον τὸν ὀφθαλμὸν λίθῳ.

Und so finden wir alle Stufen durchlaufen, bis wir bei dem fast aus lauter kyklischen Takten bestehenden Trimeter anlangen.

Vesp. 979.

ΦΙΛ. κατάβα, κατάβα, κατάβα, κατάβα. ΒΔΕ. καταβήσομαι.
ω ⁝ ⏑ – | ⏑ – | ⏑ – | ⏑ – | ⏑ – | – ∧ ‖

Einigemal (Herm. el. S. 157) finden sich bei Aristophanes Trimeter mit dem Eingange ≥ _ ◡ ◡ ◡ ◡ ◡ _ ◡ ··· Hier hat man sich vor der Auffassung als ≥ : _ ◡ | ◡ ◡ ω | _ ◡ ··· zu hüten, da ein „kyklischer Procceleusmaticus" selbst in der höheren Composition eine sehr seltene Erscheinung ist und in einem recitativen Verse schwerlich zulässig ist. Man hat zu notiren als ≥ : ⏑ ◡ | ◡ ◡ ◡ | _ ◡ ···· Es müsste sonst jener Takt in einer unzweideutigen Combination vorkommen, z. B. am Anfang des Verses als > ◡ ◡ ◡ ◡ _ ◡ ···· d. i. > : ◡ ◡ ω | _ ◡ | ···

Nub. 663. ἀλεκτρυόνα, κατὰ ταὐτὸ καὶ τὸν ἄρρενα.
Ach. 47. ἀλλ' ἀθάνατος. ὁ γὰρ Ἀμφίθεος Δήμητρος ἦν.
928. ὥσπερ κέραμον, ἵνα μὴ καταγῇ φορούμενος.
Av. 108. ΕΠ. ποδαπὸ τὸ γένος; ΕΥΕ. ὅθεν αἱ τριήρεις αἱ καλαί.
Eccl. 315. καὶ θολμάτιον. ὅτε δὴ δ' ἐκεῖνο ψηλαφῶν.

Der Trimeter des Satyrdramas hält seinem Baue nach etw[a] die Mitte zwischen dem der Tragödie und dem der Komödie, s[o] weit man aus dem einzigen uns überlieferten Drama der A[t] schliessen kann.

5. Eine Eigenthümlichkeit der echt recitativen Verse, der[en] Hauptrepräsentanten immer der dactylische Hexameter, der jam[bi]sche Trimeter und der trochäische Tetrameter bleiben, ist no[ch] besonders ins Auge zu fassen. Wir geben sie in folgender Rege[l]:

In den katalektischen recitativen Versen darf d[ie] schliessende Thesis nicht aufgelöst werden; in den v[oll] auslautenden eben so wenig die schliessende Arsis.

So sind folgende Verse nicht zulässig:

_ ◡ ◡ | _ ◡ ◡ | _ ◡ · ◡ · ‖ _ ◡ ◡ | _ ◡ ◡ | _ ◡ ◡ ‖ ·
◡ : _ ◡ | _ ◡ | _ ◡ | _ ◡ | _ ◡ | ◡ ◡ ∧ ‖ ·
_ ◡ | _ ◡ : _ ◡ | _ ◡ · ‖ _ ◡ | _ ◡ | _ ◡ | ◡ ◡ ∧ ‖ ·

Der Hexameter würde so nicht als ein ruhig und befriedig[end] abgeschlossener Vers erscheinen, der er immer sein muss, da et[-] waige Härten nicht in dem Aufbau von Perioden ihre befriedige[nde] Lösung finden. Jene choreïschen Verse dagegen würden durch [den] Contrast einer stark intonirten und einer schwachen Kürze [den]

Eindruck von vollauslautenden Versen machen; denn erst die dritte Kürze würde den Contrast jener beiden ersten vergessen machen, wesshalb auch der choreïsche Takt ⏑ ⏑ ⏑ | ganz unverfänglich ist. Man könnte freilich, beim Trimeter wie beim Tetrameter den Schluss mit _ ⏑ ⏑ ⏑ so interpretiren. Doch steht hier der Gebrauch der Tragiker entgegen, die nie den vorletzten Takt kyklisch messen und daher auch nie diese Silbencombination am Schlusse haben. Tritt sie dagegen bei Komikern auf, so kann kein Zweifel obwalten, dass die Schlusskürze rhythmisch eine Länge und folglich zu messen ist ⏑ ⏑ | _ ∧ ‖. Denn dafür zeugt der Gebrauch der kyklischen Takte an beliebigen Stellen in dieser Dichtungsgattung.

Dass in melischen Compositionen beide Arten des Ausganges zulässig sind, braucht wohl kaum erwähnt zu werden; wir treffen sie bei manchen Taktarten, z. B. den Dochmien und Anapästen, recht häufig, noch häufiger bei concitirten Dactylen. Aber die Schlüsse der Perioden, mindestens die der Strophen, lieben den ruhigeren Gang. Unsere Musik hat ähnliche Auflösungen am Schlusse häufig.

6. Beim heroischen Hexameter hat man von jeher viel Gewicht darauf gelegt, wie zahlreich und wo die schweren Taktformen (_ _), die man fälschlich Spondeen zu nennen pflegt (obgleich hier doch wahrlich nicht von Cultusliedern, die eine ähnliche Art hatten, als unsere Kirchenlieder, die Rede ist), auftreten. Die besondere Kunst, welche man im Versbau der späteren und namentlich der römischen Dichter zu finden glaubte, rief die Vorstellung hervor, dass die Dichter, unter ihnen auch Homer, bestimmte Zwecke verfolgten, wenn sie entweder die leichten oder die schweren Taktformen zahlreich anwandten. So vollständig konnte man die Thatsachen ignoriren, dass z. B. *J. Schürmann* in einem Programme *de genere dicendi atque aetate hymni in Apollinem Homerici* zu behaupten wagt: *Metrum quod attinet, memorabilis est haud exiguus numerus versuum spondiacorum, quibus Homerus rarissime utitur, si gravitatem sententiae versu quoque indicare vult, cum posteriores poetae saepius illos adhibeant, etiamsi justa causa desit.* Vollständiger kann die Wahrheit gar nicht auf den Kopf gestellt werden, da wir uns bald überzeugen werden, wie unbefangen gerade Homer beide Takt-

formen neben einander anwendet und wie oft die späteren Dichter in der That eine malerische Wirkung durch jene Mittel zu erreichen versuchen. Ein reiches Material ist hierüber von *A. Ludwich, de hexametris poetarum graecorum spondiacis, Halle* 1866, zusammengestellt, woraus ich die Hauptdaten für diesen Abschnitt entlehnen werde. Das Buch ist eine erfreuliche Erscheinung, da es nicht nur die Belegstellen in grosser Vollzähligkeit und übersichtlich geordnet gibt, sondern auch, auf so genaue Vergleichungen fussend, den unkritischen Neigungen der Textverbesserer entgegentritt und zu sehr beherzigenswerthen Resultaten gelangt. Ich möchte desshalb die Leser zur genaueren Orientirung über einen an sich wichtigen Gegenstand, der aber in einer allgemeinen griechischen Metrik nur flüchtig berührt werden kann, auf das genannte Buch verweisen.

Nun unterliegt keinem Zweifel, dass die Form _ _ | schwerer ist als die andere, _ ⏑ ⏑ |, und daher hat diese auch mit immer doch verhältnissmässig seltenen Ausnahmen den vorletzten Takt des Hexameters inne — damit die Bewegung gegen das Ende hin nicht allzusehr zu stocken scheine —, während umgekehrt jene ausnahmlos den Abschluss des ganzen Verses bildet, die Senkung zur Ruhe ihrer Natur nach richtig bezeichnend. So kann man sich dann eigentlich nicht wundern, wenn bald in fachwissenschaftlichen Büchern, bald in Abhandlungen oder Commentaren, überaus häufig Ansichten auftauchen wie die von *Troska* in dem Programme: *Ueber den Ausdruck des Affects in den metrischen Rhythmen der Griechen und Römer, Leobschütz* 1854. Troska also und zahlreiche Gelehrte ausser ihm finden in dem Vers, Virg. Aen. 8, 596

quadrupedante putrem sonitu quatit ungula campum,

_ ⏑ ⏑ | _ ⏑ ⏑ | _ ⏑ ⏑ ‖ _ ⏑ ⏑ | _ ⏑ ⏑ | _ _ ‖

„den Galopplauf des Rosses" treu nachgeahmt.

ib. 3, 658:

monstrum horrendum, informe, ingens, cui lumen ademtum.

_ _ | _ _ | _ _ ‖ _ _ | _ ⏑ ⏑ | _ _ ‖

„Anhaltendes Anstaunen des Ungeheuren."

id. 1, 118.

adparent rari nantes in gurgite vasto,

„Das Gefühl weiter Oede und Leere."

id. Georg. 4, 174:

illi inter sese magna vi brachia tollunt
in numerum versantque tenaci forcipe ferrum.

„Der Eindruck ungeheurer Mühe und schwerer Kraftanstrengung."

Ich füge hinzu, dass man in dem ersten Verse gleichsam die einzelnen schweren Schläge auf den Ambos herauszuhören glaubt, womit man die Behandlung eines Stückes rothglühenden Eisens beginnt; der folgende Vers malt dann die schnelleren Bewegungen der kleineren Hämmer, die, taktmässig von zwei Arbeitern ausgeführt, dem Eisen nun die genauere Gestalt geben sollen. Endlich meint Troska: „Ein einziger Spondeus mitten unter den Dactylen kann den Eindruck einer ungleichartigen, zuweilen aufgehaltenen Bewegung bezeichnen. Hor. Epist. I, 2, 43:

Labitur et labetur in omne volubilis aevum."

Bei Virgil ist in der That die rhythmische Malerei evident; sie ist es aber nur, wenn man die Hexameter kyklisch liest; und somit kommen wir zu derselben Beobachtung, die sich bereits § 18, 8 aus einer ganz anderen Thatsache ergab. Denn die Verbindung ⏑ ⏑ |, d. h. hat in der That viel Leben, und wo sie ganze fünf Takte hindurch anhält, da kann man dem Verse eine grosse Beweglichkeit nicht absprechen und der Rhythmus wird leicht dem des Galoppes der Pferde ähnlich. Die scheinbaren Spondeen dagegen, logaödisch gelesen, d. h. mit gutem Nebenictus auf der zweiten Silbe, die zu diesem Zwecke eine sprachliche Länge ist, geben keineswegs ein Bild des zögernden, des andauernden Staunens, der gewaltigen Kraft. Man recitire nur jene Virgilischen Verse als

– > | – > | – > | – > | ⏑ ⏑ | – ⏑ ||,

und man wird den Rhythmus wenig verändert finden. Choreen wären zu intoniren u. s. w., logaödische zweisilbige Takte dagegen oder , d. h. so, dass ein

starker Nebenictus hervortritt, wie in vorhergehenden Theilen der Kunstformen gezeigt ist. Dies aber ist nicht sehr verschieden von ⏑ ⏑ | ⏑ ⏑ |. Wie nun entsteht für uns die malerische Wirkung jener „spondeischen" Verse des Virgil? — Wir halten 1) ein langsameres Tempo inne; 2) verändern wir den logaödischen Rhythmus wieder in den geraden Takt; 3) wir intoniren alle Längen stark. So werden jene Verse von den schmiedenden Kyklopen zu

□ □ □ □ □ □, □ □ □ □ □ — — □ —
— ⏑ ⏑ — > —, ⏑ ⏑ — > — ⏑ ⏑ — ⏑.

Auf diese Art legen wir künstlich hinein, was eigentlich nicht in den Versen steckt; wir durchbrechen, wollen wir rhythmisch malen, geradezu den vorhandenen Rhythmus. Höchst wahrscheinlich hat auch Virgil es sich so gedacht, denn sonst würde er, gleich den anderen römischen Dichtern (die älteren, wie Ennius, waren in dieser Beziehung weniger ängstlich), nicht die Häufungen von schweren Takten so sorgfältig vermieden haben, dass z. B. Hexameter, die nur aus ihnen bestehen, von ihm gar nicht angewandt sind.

Homer ist das wahre Gegenbild hierzu. Denn selbst ganz schwere Hexameter gebraucht er, ohne dass im geringsten die Absicht des Malens bemerkbar wäre.

Il. 11, 130.

ἐκ γάρ σφεας χειρῶν φύγεν ἡνία σιγαλόεντα,
τὼ δὲ κυκηθήτην· ὁ δ' ἐναντίον ὦρτο λέων ὡς
Ἀτρεΐδης· τὼ δ' αὖτ' ἐκ δίφρου γουναζέσθην
„Ζώγρει, Ἀτρέος υἱέ, σὺ δ' ἄξια δέξαι ἄποινα . . .

Oder sollte jemand sich hier vorstellen können, dass, während Agamemnon wie ein Löwe (es sind Worte des Dichters) auf die Antimachiden losstürzt, diese in äusserst langsamen, zögernden, schleppenden Tönen, wie einer, der kaum aus dem Schlafe erwacht ist, um Gnade flehen? Das geschieht mit einem gellen, lauten und rasch ausgestossenen Zuruf, ehe es zu spät ist. Wie kann man desshalb sagen (*Füsi* zu der Stelle thut es): „Der Vers malt das ängstlich zaghafte Benehmen der Jünglinge." Was sollen doch diese Verse alles bei Homer malen: das aller-verschiedenste und widersprechendste! Ich will eine Blumenlese solcher Angaben der Commen-

tatoren zusammenstellen, aus der allein schon hervorgeht, dass nur die vorgefasste Meinung, es müsse nothwendig eine malerische Wirkung erstrebt sein, die letztere hat finden können.

Il. 23, 221.

ψυχὴν κικλήσκων Πατροκλῆος δειλοῖο.

Hierzu Fäsi: „Man beachte auch den langsamen, gleichsam klagenden Rhythmus des Verses."

Od. 21, 15.

τὼ δ' ἐν Μεσσήνῃ ξυμβλήτην ἀλλήλοιιν.

Hierzu Ameis: „Lauter Spondeen, um das bedeutsame Begegnen beider, das zu einer ernsten Freundschaft führte, in ungesuchter Malerei zu versinnlichen."

ib. 15, 334.

σίτου καὶ κρειῶν ἠδ' οἴνου βεβρίθασιν.

Ameis: „Lauter Spondeen, durch rhythmische Malerei unabsichtlich die lastende Fülle der aufgetragenen Speisen bezeichnend."

ib. 21, 175.

σειρὴν δὲ πλεκτὴν ἐξ αὐτοῦ πειρήναντε.

Ameis: „Der spondeïsche Rhythmus des Verses bezeichnet den Ernst und die Anstrengung bei dieser gewichtvollen Handlung."

Man frägt denn doch billig: Was ist denn das gemeinsame aller dieser Begriffe: 1. ängstliches, zaghaftes Benehmen; 2. Klage; 3. bedeutsames Begegnen, das eine ernste Freundschaft erzeugt; 4. lastende Fülle; 5. Ernst und Anstrengung —?

Der Art nun sind nur die angegebenen wenigen Verse bei Homer und ein gleichlautender; würden ihrer mehrere auftreten, so würden in unseren Commentaren noch gar viele andere Bemerkungen zu lesen sein; denn Worte lassen sich ja leicht finden, wo richtige Begriffe fehlen. Aber selbst die Verse aus leichten Takten pflegt man in ähnlicher Weise zu commentiren, obgleich sie die allergewöhnlichsten sind. So bemerkt Ameis zu Od. 11, 595, (die Arbeit des Sisyphos wird geschildert),

ἤτοι ὁ μὲν σκηριπτόμενος χερσίν τε ποσίν τε
λᾶαν ἄνω ὤθεσκε

⏑ – ⏑ | – – | – ⏑ ⏑ ‖ – – | – ⏑ ⏑ | – – ‖

„Malerischer Wechsel von Dactylen und Spondeen, um das **ruckweise** Hinaufwälzen des Steinblocks auch durch die Rhythmen zu versinnlichen." Dann zu ib. 598:

αὖτις ἔπειτα πέδονδε κυλίνδετο λᾶας ἀναιδής,

„Lauter flüchtige Dactylen einer lebhaften Phantasie, die durch den Tonklang den Begriff der Schnelligkeit und des Unermüdlichen sinnlich zu malen pflegt."

Wie denn steht es gleich mit dem Anfangsvers der Odyssee, der genau dieselbe Form hat?

Ἄνδρα μοι ἔννεπε, Μοῦσα, πολύτροπον, ὃς μάλα πολλά.

Ferner vergleiche man nur in demselben Buche:

8. νήπιοι, οἳ κατὰ βοῦς Ὑπερίονος Ἠελίοιο
9. ἤσθιον, αὐτὰρ ὁ τοῖσιν ἀφείλετο νόστιμον ἦμαρ.
10. τῶν ἀμόθεν γε, θεὰ, θύγατερ Διὸς, εἰπὲ καὶ ἡμῖν.

Soll in dem ersten Verse etwa wie anderswo (Od. 1, 149 etc.) „die Behendigkeit esslustiger Helden" gemalt werden? Vielleicht in dem folgenden, wie Helios diesen Helden immerfort flink den Tag der Heimkehr nahm? Dann vielleicht, wie flink und ununterbrochen die Muse erzählen soll? Denn es liegt doch wohl auf der Hand, dass gerade ein dreimal unmittelbar hinter einander wiederholtes Schema am auffälligsten wirkt, am wenigsten ohne Absicht angewandt sein kann. Aber man lese nur weiter, Vers 12, 16, 19, 22, 26, 27, 34, 48, 50, 57, 60 und so fort: und man wird sich sogleich überzeugen, wie wenig Homer absichtlich durch den Rhythmus hat malen wollen. Auch kann er's nicht unbewusst gethan haben, da der ihm so zugeschriebene Instinct dann ja in der ungeheuren Mehrzahl der Fälle fehl gegangen wäre. Aber man lese die Dactylen in dem Rhythmus, den sie in der That haben und der in der Compositionslehre sicher definirt ist; man entsage der modernen Intonirung und lese den Homer nicht in der Weise eines jahrtausende entfernten Zeitalters: und man wird sich leicht überzeugen,

wie schwach doch eigentlich der Unterschied zwischen den beiden Taktformen ist. Dann aber lerne man auch die echten Spondeen, wie in jenem Hymnus des Dionysius kennen und verstehen: und man wird lernen, ein wie ungeheurer Unterschied in ihrem Vortrag und dem der schweren Dactylen ist. Cf. Comp. § 5, 5. Leitf. § 10, I. III.

Mit Recht ist desshalb A. Ludwich gegen die Neigung Bekkers, „spondeïsche Verse" durch Textänderungen zu entfernen, aufgetreten. Bekker hat sich in diesem Punkte wie in dem von dem Digamma durch sein starres Vorurtheil von der grossen *aequabilitas* in der Sprache Homers irre führen lassen. In dem letzteren Falle vermochte er nicht sich in das Wesen einer lebendigen Sprache zu versenken, die innerhalb gewisser Grenzen die grösste Mannigfaltigkeit der Formen zulässt, dem Wohlklange folgend, sei es dem rhythmischen, sei es dem rein sprachlichen, wobei ja gerade Pindar die deutlichsten Fingerzeige gibt; und in jenem, nämlich unserm gegenwärtigen Falle, konnte er eben so wenig dahin gelangen, von dem durchaus modernen rhythmischen Usus sich hinlänglich zu emancipiren, um die antiken Verhältnisse richtig würdigen zu können.

Ich beschränke mich jetzt darauf, einen einzelnen Abschnitt des letzten Capitels bei A. Ludwich wörtlich wiederzugeben, woraus allein schon hervorgeht, dass erst die späteren Dichter jene Versmalerei im Gegensatz zu Homer, dem einzig classischen Epiker, auszuüben bestrebt waren. (S. 164—165):

„Saepius verba sonum vel vocem significantia atque onomatopoeticum aliquid habentia non sine pingendi consilio a poetis videntur esse admissa. Ejulandi vocabulis spondiazontes concludere Quintus amat, ac praecipue in libro tertio, ubi de Achille interfecto queruntur.

460. Φοῖνιξ δ' αὖδ' ὁ γεραιὸς ἀάσπετα κωκύεσκεν.
περιστενάχοντο δὲ λυγρὸν
κήτεα μυρομένῃσιν· ἔσαν δ' ἄφαρ, ἦχι νέοντο,
593. παῖδα κασιγνήτης κρατερόφρονα κωκύουσαι.
683. φάρεα δ' ἐκ χηλῶν φέρον ἄσπετα κωκύουσαι.
ἀκτῇ ἐπ' ἀκροτάτῃ παρὰ βένθεσιν Ἑλλησπόντου
742. Μυρμιδόνων βασιλῆα θρασὺν περικωκύοντες.

denique Neptunus Thetin filii mortem graviter maerentem alloquitur:

779. σὺ δ' ἴσχεο κωκύουσα
ἐσσυμένως καὶ μή τι χαλέπτεο πένθεϊ θυμόν.

In Homero hanc clausulam frustra quaeras, quamquam saepius verbo κωκύειν *utitur; sed occurrit in Euphorionis fragm.* XXXVI, 3, *apud Oppianum utrumque, apud Manethonem, alios. Similiter* αἰάζειν, ὀδύρεσθαι, ὠρύεσθαι, κλαίειν *pingendi caussa adhibita sunt, quorum illustriora subjiciam exempla:*

ὣς ἐγὼ αἰνοτόκεια φίλον γόνον αἰάζουσα. Mosch. Meg. 27.
θυγατέρες δ' ἀνὰ δώματ' ἰδὲ σνυοὶ ὠδύροντο. Il. 24, 166.
παννύχιαι ἐλεεινὸν ἰήλεμον ὠδύροντο. Apoll. Rh. 4, 1304.
πολλαὶ δ' αὖ δαμάλαι καὶ πόρτιες ὠδύραντο. Theocr. 1, 75.
νύμφαι ἀποφθιμένην ἀλσηίδες ὠδύραντο. Apoll. Rh. 1, 1066.
τῆνον μὰν θῶες, τῆνον λύκοι ὠρύσαντο. Theocr. 1, 71.
ἐν δὲ λύκοι καὶ θῶες ἀναιδέες ὠρύσαντο. Qu. Sm. 12, 518.
καὶ λύκος ὁππότε μακρὰ μονόλυκος ὠρύηται. Arat. 1124.
. . . . . ὡς λύκος ὠρυοίμην. Callim. fr. 423.
Θέστυλι, καὶ κύνες ἄμμιν ἀνὰ πτόλιν ὠρύονται (al. ὠδύραντο)
Bion 1, 18.
ὅσσα τε θῆρες
ὠμησταὶ τετράπεζοι ἐπὶ σφίσιν ὠρύονται. Orph. lith. 741.
ὅσσαν ἐπὶ κροκάλῃσιν ἀπαίσιον ὠρύονται. Opp. hal. 1, 399.
ἄγρια κοπτομένοισιν ἐπ' ἀνδράσιν ὠρύοντο. Tryph. 611.
ἀλλ' ἄγε δὴ καὶ νῶι μεδώμεθα, δῖε γεραιέ,
σίτου· ἔπειτά κεν αὖτε φίλον παῖδα κλαίοισθα. Il. 24, 619.
τῶν δὴ νῦν ἕτεροί γε φίλον παῖδα κλαύσονται. Il. 19, 210.

Es sind einige Homerische Stellen hierunter, denen ich aber bei einem Dichter, der hunderte von Malen mit beliebigen Wörtern „spondeïsche" Ausgänge bildet, keinen malerischen Zweck zuschreiben möchte. Il. 1, 11. 14. 21. 74. 107. 152. 157. 185. 189. 197. 202. 203. 216. 226. 232. 250. u. s. w.

A. Ludwich schliesst seine Darstellung (S. 168) mit folgenden Worten, denen man die unbedingteste Zustimmung nicht versagen kann: *„sed hoc non temere mihi videor affirmare, inter centum spondiazontes vix unum pingendi caussa esse adhibitum."* — Denn dass auch Homer alle Formen seines Verses als völlig gleich-

bedeutend angewandt habe, sollte in dem Obigen keineswegs gesagt werden. Nur darf man sich die Unterschiede nicht krasser denken, als sie in der That sind, nicht genau definiren, was möglicherweise ein unwillkürliches Gefühl an der einzelnen Stelle eingegeben haben mag, und namentlich der allergeläufigsten Form des Hexameters (es ist diejenige mit lauter leichten Dactylen) nicht zu viel malerische Kraft zuschreiben, wenn man selbst bei der seltensten Form durchaus nicht einen bestimmten Zweck nachweisen kann.

7. Ein Formenwechsel, der bereits näher an den im Eingange des Paragraphen erwähnten und an Heineschen Versen deutlich gemachten anklingt, ist es, wenn in Strophe und Gegenstrophe der für die Logaöden charakteristische Takt –⏑ ⏑ | mit dem anderen _ > |, seltner _ ⏑ |, wechselt. Die Taktform _ > | ist hier auch eher zu erwarten, als die mit gewöhnlicher Kürze. Denn wenn in der Combination ♫ ♪ | die mittlere Note, als eine sehr verkürzte, die Schlussnote, eine gewöhnliche Kürze, stark contrastiren lässt, so dass ein kräftigerer Ictus derselben fast selbstverständlich ist, so wird auch, bei Verschleifung der ersten beiden Noten zu ♫ = ♩, soll anders die den Logaöden eigenthümliche gute Intonation der Schlussnote gewahrt werden, hier eine irrationale Kürze, also eine sprachliche Länge auftreten müssen. Ist dennoch der Takt _ ⏑ | bei den Logaöden häufig, so wird jeder dieses leicht verstehn, der sich nicht an die mathematischen, praktisch unverwendbaren Berechnungen neuerer Metriker gewöhnt hat, der vielmehr beherzigt, dass auch in den einfachsten Melodien die eine Thesis stärker intonirt sein muss wie die andere und ebenfalls die Intonationsstärke der Arsen oder schwachen Takttheile sich nicht nach arithmetischen Formeln berechnen lässt. Wie schwankend auch bei den Griechen die Verhältnisse waren, das zeigen ja die so überaus häufigen Responsionen _ ≳ |. Aber eine andere Sache ist es dennoch, wenn der significanteste Takt, der kyklische Dactylus in einer Gegenstrophe eine andere Form erhält; hier darf man nicht vergessen, wie viel ausgebildeter das rhythmische Gefühl der Griechen war, als das unsere. Eine stricte Observanz freilich ist doch nicht zu erwarten, da ja die Melodie nicht nothwendig ihren Hauptnachdruck in dem kyklischen Takte hatte.

Bei Pindar fände sich möglicherweise ein Beispiel, Ol. XI, Ep. 3,

wo viermal die Pentapodie — > | ⏑ ⏑ ⏑ | ⊔ | ⏑ ⏑ ⏑ | ⊔ ‖ auftritt, während sich in Ep. γ findet

ἀκρόθινα διελὼν ἔθυε καί.

In der That notirt man in den Ausgaben — ⏖ ⏑ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ ⏑ —, was der Bedeutung nach wäre —⏑ > ⏑ | ⏑ ⏑ ⏑ | ⊔ | ⏑ ⏑ ⏑ | ⊔ ‖, und dies hat auch W. Christ ganz unbefangen acceptirt, indem er nur bemüht war, durch genaue Notirung eine wahrhaft halsbrechende Betonung hinein zu interpretiren: — ⏖ ⏑ ⏑ ⏑ — ⏑́ ⏑ ⏑ ⊔, d. h. > ⁝ ⏖ ⏑ | ⏑ ⏑ > | ⏑ ⏑ ⏑ | ⊔ ‖. Hiernach sollte man von Epode zu Epode intoniren:

Καὶ χάλκεος Ἄρης. τράπε δὲ Κύκ |.
Οὐ πόλλον ἴδε πατρίδα πολυκ |.
Ἀκρόθινα διελὼν ἔθυε καὶ |.
Ἀρχαῖς δὲ προτέραις ἑπόμενοι |.
Εὐάνορα πόλιν καταβρέχων |.

Wir wollen dies eine Beispiel — denn wozu deren mehr? — benutzen, um zu erkennen, wohin ein Manöveriren mit Strichen und Haken ohne alles Verständniss führt. 1) W. Christ's Betonung ist eine nicht bloss unrhythmische, sondern zu gleicher Zeit völlig ungriechische, da sie mit der Quantität, deren unmittelbarer Ausfluss sie sein sollte, in directem Widerspruche steht. Denn etwas ganz anderes ist es, wenn vereinzelte Choreen oder Logaöden von der Form ⏑ ⏑ > | auftreten, die antistrophisch dann — > | oder ⏑ ⏑ ⏑ | lauten, als wenn überall dasselbe Missverhältniss wiederkehrt, und obendrein jedesmal gleich hinter der unbetonten Länge eine betonte Kürze steht. Hier sind keine scharfen Icten oder Auftakte wie bei Dochmien und Anapästen. 2) Eine speciell bei Pindar gültige Regel, derzufolge ich auch jene oben angegebene und früher acceptirte Notirung zurückziehe, die jedenfalls eine richtige Betonung gab, spricht aber auch hiergegen; folglich ist zu notiren ⏖ > | ⏑ ⏑ ⏑ | ⊔ | ⏑ ⏑ ⏑ | ⊔ ‖. Denn ich erwähnte oben bereits, dass sich kein zweiter Beleg bei Pindar für die Responsion —⏑ > ⏑ | finde. 3) Es ist kein Grund, das ι in ἀκρόθινα gerade hier als verkürzt anzunehmen und obendrein die gewöhnliche Quantität der ersten Silbe des Wortes zu ändern. —

Bei den Tragikern finden sich hin und wieder Belege für obigen Formenwechsel. So Soph. El. I, β 4 _ > | ⏑ ∪ | _ > | _ > | ⏑ ∪ | _ ∪ ‖ und _ > | _ > | ⏑ ∪ | ⏑ ∪ | ⏑ ∪ | _ ∪ ‖; Ant. II, β 2 ∪ ⁝ ⏑ ∪ | ⏑ ∪ | _ > | _ und ∪ ⁝ ⏑ ∪ | ⏑ ∪ | ⏑ ∪ | _; Iph. Taur. V, α 1 _ > | ⏑ ∪ | ⏑̆ ∪ | _ ∧ ‖. Hierher gehört auch die hin und wieder auftretende Responsion ≥ ∪ ∪, bei der natürlich Irrationalität der Schlusssilbe nicht zu erwarten ist.

8. Häufiger ist ein Umspringen des kyklischen Dactylus bei den Dramatikern. Dies hat man ganz besonders mit dem Namen Polyschematismus belegt und bereits Westphal hat die Beispiele aufgezählt. Aber es ist dies ganz kritiklos geschehen: das Chorlied ist nicht von den volksthümlichen lyrischen Systemen eines Anakreon, die einen vollständig abweichenden Charakter haben und sich ausserordentlich viel freier bewegen, geschieden; Textstellen, die offenbar corrupt überliefert sind, sind als unverdächtige Belege angeführt für Discrepanzen, die der chorischen Poesie vollkommen fremd sind (so aus dem dritten Strophenpaar von Phil. V, woraus W. übrigens Verse mit der Angabe, dass sie aus Oed. C. 1138 und 1162 stammen, anführt); Gedichte wie Vesp. VII und VIII, die im Drama weit getrennt sind (Vers 526—545 und V. 631—647) sind von ihm als Strophe und Gegenstrophe angeführt, aus keinem anderen Grunde, als weil einige Verse einander gleichen, Aehnlichkeiten, die man in vielen einfachen choreïschen Weisen des Aristophanes leicht auffinden kann (cf. Mon. § 12, 3!). So konnte es denn wohl nicht ausbleiben, dass unerhörte gegenstrophische Responsionen sich ergaben.

Es finden sich bei den Tragikern:

Oed. C. II, α 2.

S. ὅμως δ' ἔραμαι πυθέσθαι. ∪ ⁝ ⏑ ∪ | _ ∪ | ⏑ | _ ∧ ‖
G. τούτων δ' αὐθαίρετον οὐδέν. > ⁝ _ > | ⏑ ∪ | ⏑ | _ ∧ ‖

Phil. V, γ 2.

S. πόντου θινὸς ἐφήμενος. _ > | ⏑ ∪ | _ ∪ | _ ∧ ‖
G. ἔθνη θηρῶν οὓς ὅδ' ἔχει. _ > | _ > | ⏑ ∪ | _ ∧ ‖

Hel. VII, β 3.

S. ὄμβρον λιποῦσαι χειμέριον. > ⁝ _ ∪ | _ > | ⏑ ∪ | _ ∧ ‖
G. λαμπρῶν ἄστρων ὑπ' ἀέλλαισιν. > ⁝ _ > | ⏑ ∪ | _ > | _ ∧ ‖

ib., β 9.

S. ὦ πταναὶ δολιαύχενες. _ > | ⏑ ⏑ | _ ⏑ | _ ∧ ‖
G. ναύταις εὐαεῖς ἀνέμων. _ > | _ > | ⏑ ⏑ | _ ∧ ‖

Eur. El. II, α 5.

S. Ἀργεῖοι, πᾶσαι δὲ παρ' Ἥραν μέλ | _ > | _ > | ⏑ ⏑ | _ > | ⏑ _ |
G. ἀλλ' εὐχαῖσι θεοὺς σεβίζουσ' ἕ | _ > | ⏑ ⏑ | _ > | _ > | ⏑ _ |

Iph. Taur. II, β 1.

S. πῶς τὰς συνδρομάδας πέτρας. _ > | ⏑ ⏑ | _ ⏑ | _ ∧ ‖
G. εἴθ' εὐχαῖσιν δεσποσύνοις. _ > | _ > | ⏑ ⏑ | _ ∧ ‖

Phoen. II, α 6.

S. ὑπὲρ ἀκαρπίστων πεδίων. ⏑ ⏑ ⏑ | _ > | ⏑ ⏑ | _ ∧ ‖
G. ἔτι δὲ Κασταλίας ὕδωρ. ⏑ ⏑ ⏑ | ⏑ ⏑ | _ ⏑ | _ ∧ ‖

Einige zweifelhafte Stellen habe ich nicht berücksichtigt, da jedenfalls die obigen Stellen genügen, um den betreffenden Formenwechsel bei den Tragikern nachzuweisen.

Was die Sache musikalisch bedeute, wird uns schon aus dem unter Nr. 1 angeführten Loreleiliede klar; doch ist nicht zu vergessen, dass die Alten die Rhythmen genauer unterschieden (§ 12, 4), wesshalb denn auch, wenn der kyklische Dactylus an einer Stelle einging, er dafür an einer anderen auftrat, so dass die Reihe ungefähr dieselbe Lebendigkeit behielt. Springt der kyklische Dactylus nicht wirklich um, wie in den beiden letzten Beispielen zu Ende von Nr. 7, sondern geht wirklich ein, so pflegt dies wenigstens nur da zu geschehen, wo nicht ein einzelner Takt der Art im Satze vorhanden ist, sondern mehrere, so dass die Aenderung nicht so gross ist.

9. Wir haben nunmehr über eine Erscheinung der älteren griechischen Lyrik, die wenigstens aus dem Chorgesange späterhin verschwand, zu sprechen, nämlich die sogenannte (äolische) **Basis.** Mit dem Worte βάσις bezeichneten die Alten den Takt, zumal die dipodischen Zusammenfassungen wie ⏑ ⏑ | ⏑ ⏑ |. Das Wort ist eigentlich sehr bezeichnend, indem es als den Kern des Rhythmus den „Gang", die bestimmten „Schritte" hervorhebt, welche die Vocalmelodien bei den verschiedensten Arten des Tanzes und Marsches begleiteten, während der Ausdruck ποῦς wohl nur den einzelnen

Tritt bezeichnet, womit man sich beim Einüben der Melodien den Anfang der Takte markirte. Doch wir folgen in der Anwendung des Wortes Hermann, der einen den alten Rhythmikern und Metrikern fremden Begriff untergelegt hat und namentlich die Bedeutung des Fremdwortes „Basis“ in den neueren Sprachen, die auch den alten geläufig war, ins Auge fasst; denn er sagt (El. S. 68) *„Eum [numerum] nos basin vocamus, quia nunquam solus, sed semper in principio aliorum numerorum usurpatus conspicitur.“*

Betrachten wir zunächst die Thatsachen, wie ich sie bereits Leitf. § 27 zusammengestellt habe. Zu dem dort Gesagten habe ich einiges hinzuzufügen, im übrigen halte ich es für unnütz, mit den Beispielen zu wechseln.

Schon in dem Vorhergehenden ist wiederholt darauf gedeutet worden, dass in den logaödischen Weisen der kyklische Dactylus der charakteristische Takt ist, auf dem also das Hauptgewicht derselben beruht, wenn man von den synkopirten Takten absieht. Erst die Verbindung ♫ ♪ bringt wahren Fluss und Leben in einförmige Reihenfolgen wie ♩ ♪ ♩ ♪ |. Man erkennt dies ganz rasch, wenn man etwa einen Abschnitt des tragischen Dialogs mit einem solchen der Komödie vergleicht, in dem die kyklischen Takte eine so grosse Rolle spielen. Ebenso zeigt es eine Vergleichung des Anakreontischen Verses

ἠρίστησα μὲν ἰτρίου λεπτοῦ μικρὸν ἀποκλάς,
— > | —⏑ ⏑ | — ⏑ | ⊔, ‖ — > | —⏑ ⏑ | ⊔ | — ∧ ‖

mit dem ähnlich gebauten Aeschyleïschen, Cho. IV, G. δ 4:

τίνει μύσος χρόνῳ κλυτὰ βυσσόφρων Ἐρινύς
> ⁝ — ⏑ | — ⏑ | — ⏑ | ⊔, ‖ — ⏑ | — ⏑ | ⊔ | — ∧ ‖.

Wie schwer und wuchtig ist doch der letztere im Verhältniss zum ersteren, trotzdem der Auftakt ihm grösseres Leben hätte geben sollen!

Denkt man nun an die zahlreichen volksthümlichen logaödischen Weisen, wie wir sie in den mannigfaltigsten Formen bei Anakreon und den lesbischen Dichtern auftreten sehen, so werden wir zunächst sehr begreiflich finden, dass die Rhythmen im einzelnen, d. h. in einzelnen Takten, sich durchaus nicht strenge und unab-

änderlich zeigen. Denn, dass auch die Strophen der Sappho und des Alkaios echt volksthümliche Weisen sind, d. h. sich an längst bekannte und häufig wohl variirte Melodien anschliessen, dies wird niemand bezweifeln, der ihre stereotypen Formen mit der ungeheuren Mannigfaltigkeit der chorischen Strophen vergleicht. Dass Dichter wie die erwähnten nebenbei auch neue Strophen, d. h. neue Weisen oder Melodien, schufen, dies soll nicht geleugnet werden; nur lässt sich die Entscheidung in den einzelnen Fällen nicht mehr treffen, da auch in dieser Beziehung die Angaben der alten Grammatiker, welche denjenigen als den ersten Erfinder bezeichnen, von dem die ältesten Gedichte der Art bis auf ihre Zeit vererbt sind, wenig Glauben verdienen. Was v. Liliencron („Töne", S. 1) von den älteren deutschen Dichtern sagt, das wird auch für jene Zeit der griechischen Dichtkunst seine volle Geltung haben: „Lieder zum blossen Lesen gab es noch nicht, und kein Dichter liess ein Lied ausgehen, ohne dass er ihm entweder in einer neuen oder in einer von einem älteren Liede entlehnten Melodie auch die Form seines Lebens und Wirkens mit auf den Weg gab."

Zweitens werden wir, nach dem Obigen, die Veränderlichkeit nicht in den kyklischen Takten, sondern in denen der weniger charakteristischen Form, $\_ \geq 1$, suchen.

Drittens werden wir in jenen Variationen leicht zugänglichen volksthümlichen Weisen, die nicht für einen streng geordneten „taktischen" Chortanz ertönten, die meiste „Freiheit" in dem ersten Takte der Verse erwarten. Denn wie das allgemeine rhythmische Gefühl ist, lernen wir am besten aus dem mehrfach erwähnten Buche von E. Brücke. Der Verfasser ist allen philosophischen Speculationen durchaus fremd; ihn kümmern nicht die begrifflosen Phrasen der alten Metriker, die, sobald man ihnen Inhalt vermöge einer künstlichen Interpretation zu geben sucht, zu Thesen führen, welche dem allgemeinsten menschlichen Gefühle widersprechen; er horcht vielmehr auf die lebendigen Töne selbst, und zwar mit einem Ohre, welches die feinsten Nüancen zu erfassen vermag: und so sind seine Darstellungen Leben und Wahrheit. Recurrirt man auf dieselben, so hat man ausserdem den Vortheil, die Stimme eines Mannes zu vernehmen, der auf keinerlei Theorie der alten Metra Bezug nimmt, vielmehr durchaus die Verhältnisse in den heutigen lebenden Sprachen zu Grunde legt. Brücke also sagt (S. 19):

„In unserem Falle handelt es sich um Verse, deren Quantität nach den gangbaren Lehren vollkommen in Ordnung ist, in denen sich die Unregelmässigkeit lediglich auf den Accent bezieht. In jambischen Zeilen findet sich diese Unregelmässigkeit häufig und am häufigsten gleich im ersten Fusse (= Takte), z. B. bei Chamisso:

Grossmutter, schläfst du, deine Lippen pflegen
Wie betend sich im Schlafe zu bewegen.

„Es hängt dies wohl damit zusammen, dass an dieser Stelle, wie schon Koberstein bemerkt, auch am häufigsten ein Trochäus statt eines Jambus erscheint, und dies mag wiederum darin seinen Grund haben, dass wir eine Veränderung im Gange des Verses am besten ertragen gleich am Anfange desselben, während noch der ganze übrige Vers uns in den regelmässigen Rhythmus zurückführen kann."

Man darf lyrische, und zwar logaödische Verse nicht mit so ruhigen, mehr declamatorischen Versen verwechseln, wie der Trimeter, dessen erster Takt das rechte Taktmass sogleich zeigen muss, da höchstens melodramatischer Vortrag anzunehmen ist.

Dem Anscheine nach entspricht nun die Basis, wie sie in der älteren Lyrik auftritt, genau dieser Erscheinung in deutschen Gedichten. Aber etwas anders liegen die Verhältnisse doch. Man darf nicht vergessen, dass die metrische Behandlung des Neudeutschen und des Altgriechischen eine durchaus verschiedene ist, so dass neben den allgemeinen Analogien doch auch äusserst beachtenswerthe Discrepanzen sich vorfinden. Da das, was wir im Deutschen den Accent zu benennen pflegen, eigentlich, wie wir § 9 sahen, ein Accent-Ictus ist, ja noch genauer als Accent-Quantität-Ictus zu bezeichnen wäre, so werden wir leicht dazu neigen, im obigen Verse zu intoniren Grössmutter. Tritt dagegen an einer Stelle, wo wir ⏑ – | erwarten sollen, im Griechischen die Combination – ⏑ auf, so wird es nicht so schwer sein, der Länge den ihr gebührenden Ictus zu entziehen und sie der Kürze zu verleihen, ⏑ – | (Comp. § 6), da man hier doch nur ein Moment verlegt, nämlich den Ictus, während Accent und Quantität unverändert bleiben. Ich werde dies an Beispielen vollkommen deutlich machen.

Intonire ich nämlich Grossmútter statt Grössmutter, so entziehe ich 1) der ersten Silbe den ihr gebührenden Hauptictus; 2) lege ich

den Hochton, der ihr gebührt, auf die folgende Silbe; 3) verkürze ich die Quantität derselben und verlängere die der folgenden Silbe. Wollen wir nämlich dem Zeichen > die Bedeutung geben, dass es etwas mehr wie eine gewöhnliche Kürze, etwas weniger wie eine volle Länge sei, so würden wir in unserm Falle für ⏑́ > ⏑ substituiren > ⏑́ ⏑.

Haben wir dagegen das griechische Wort λόγων und intoniren wir es ⏑ – | statt ⏑ ⏑́ |, so haben wir einzig den Ictus verändert, Accent und Quantität aber haben ihre Plätze nicht verwechselt: ⏑́ ⏑́ | und ⏑́ – |. So τυχών, ἐμοῦ, wenn man den Ictus verlegt: ⏑ ⏑́ | statt ⏑ ⏑́ |, ⏑ ⏑̂ | statt ⏑ ⏑̂ |.

Finden wir desshalb in der Basis griechischer Texte ⏑ –, wo – ⏑ zu erwarten wäre, so darf man auf keinen Fall ⏑ ⏑́ | intoniren und so den ganzen Rhythmus zerstören, sondern man spricht ⏑ –|, wodurch nur der erste Takt etwas Unebnes erhält, indem er sich abnorm gegliedert zeigt, übrigens aber die „Ictenintervalle", wie E. Brücke sich ausdrücken würde, dieselben geblieben sind. Es geht diese Intonation auch daraus hervor, dass dem entsprechenden Takte, wie Comp. § 6 an Pindar gezeigt ist, stets in irgend einer Gegenstrophe ⏑ ⏑ ⏑ | entgegensteht; und dass bei Pindar genaue Responsion herrscht, zeigt sich allein schon darin, dass ⏑ – | und – ⏑ | nicht einander in den Strophen decken können und übrigens jenes ⏑ – | sich auch nicht als ⏑ ⁝ ⏑ – | auffassen lässt, da ihm nicht > – | in Gegenstrophen entsprechen kann.

Neben den drei zweisilbigen Takten ⏑́ ⏑ |, ⏑́ > | und ⏑ – | in der Basis der alten Lyrik findet sich auch noch ein verkürzter Choreus ⏑ ⏑ |, woraus allein schon hervorgeht, wie wenig Gewicht in jenen volksthümlichen Weisen auf den ersten Takt gelegt wurde. Dreisilbige Formen wie ⏑ ⏑ ⏑ | und ⏑ ⏑ > |, würden ihn mehr in den Vordergrund drängen und in Widerspruch stehn mit der Tonschwäche des Taktes, die am meisten durch Gestattung des „Pyrrhichius", ⏑ ⏑, bewiesen wird. Daher fehlen sie durchaus. Aber der Auftakt ändert wenig; vielmehr wissen wir ja, dass gerade die Metra mit steigendem Taktmass eine wenig durch ihren Ictus hervorragende Thesis haben, wie die Anapästen und Dochmien, die unter allen Takten die stärkste steigende Tendenz haben, wesshalb auch ihre Arsen so gewichtig sein können (vgl. – ⁝ ⏑ ⏑ – | ⏑ ⏑ u. s. w., > ⁝ ⏑ ⏑ – > | –).

So gewinnen wir denn folgende Regeln:

1) In der Basis der älteren Lyrik sind nur die vier zweisilbigen Taktformen, ⏑ – | ⏑ > | – ⏑ | und ⏑ ⏑ |, keine dreisilbigen zulässig.

2) Einsilbiger Auftakt vor der Basis ist gestattet.

Folgende Verse Anakreon's und Sappho's liefern uns Beispiele für alle Formen der Basis:

⏑ – | ~ ⏑ | – ⏑ | – ∧ ‖ οὔτε μὴν ἀπαλὴν κάσιν. Anacr.
⏑ > | ~ ⏑ | – ⏑ | – ∧ ‖ στίλβων καὶ γεγανωμένος.
– ⏑ | ~ ⏑ | – ⏑ | – ∧ ‖ ἔρως παρθένιος πόθῳ.
⏑ ⏑ | ~ ⏑ | – ⏑ | – ∧ ‖ ἄγε δὴ χέλυ δῖά μοι. Sappho.

Am besten prägt man sich das Wesen der Sache durch sorgfältiges Lesen längerer Partien ein. Ich gebe zwei dergleichen von Alkaios.

Ἀσυνέτημι τῶν ἀνέμων στάσιν·
τὸ μὲν γὰρ ἔνθεν κῦμα κυλίνδεται,
τὸ δ' ἔνθεν· ἄμμες δ' ἂν τὸ μέσσον
ναῖ φορήμεθα σὺν μελαίνᾳ,

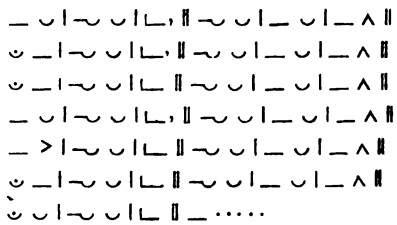
Χείμωνι μοχθεῦντες μεγάλῳ μάλα·
περ μὲν γὰρ ἄντλος ἱστοπέδαν ἔχει,
λαῖφος δὲ πᾶν ζάδηλον ἤδη
καὶ λάκιδες μέγαλαι κατ' αὖτο.

1) ⏑ ⁝ ⏑ ⏑ | – ⏑ | ~ ⏑ | – ⏑ | – ∧ ‖
⏑ ⁝ ⏑ ⏑ | – ⏑ | > | ~ ⏑ | – ⏑ | – ∧ ‖
⏑ ⁝ ⏑ ⏑ | – ⏑ | > | – ⏑ | – ⏑ ‖
~ ⏑ | ~ ⏑ | – ⏑ | – ⏑]]

2) > ⁝ ⏑ ⏑ | – ⏑ | > | ~ ⏑ | – ⏑ | – ∧ ‖
> ⁝ ⏑ > | – ⏑ | ~ ⏑ | – ⏑ | – ∧ ‖
> ⁝ ⏑ ⏑ | – ⏑ | – ⏑ | – ⏑ ‖
~ ⏑ | ~ ⏑ | – ⏑ | – ⏑]]

Ἦλθες ἐκ περάτων γᾶς ἐλεφαντίνας
λάβαν τῶ ξίφεος χρυσοδέταν ἔχων

ἐπειδὴ μέγαν ἄϑλον Βαβυλωνίοις
συμμάχεις τελέσας, ῥύσαό τ' ἐκ πόνων,
κτέννας ἄνδρα μαχαίταν βασιλήϊων
παλαίσταν ἀπολείποντα μόνον μίαν
παχέων ἀπὸ μέμπων.



10. Die attische Komödie hat nicht nur die volksthümliche Sprache vor der Tragödie voraus, sondern auch die volksthümlichen Weisen (Metra, Melodien). Dahin gehören alle jene einfachen choreïschen und päonischen Gesänge, die logaödischen Systeme (Leitf. § 30) und jene lebendigeren zweisätzigen, namentlich logaödischen Verse, die von ihr so sehr bevorzugt werden. In den letzteren ist ebenfalls die Basis zulässig. Aber die Verhältnisse liegen hier bedeutend anders, als in der älteren Lyrik. Im reinen Gesange könnte der Takt auch wohl im Einzelnen zurücktreten, ohne dass hierdurch die Möglichkeit einer effectvollen Melodie genommen wäre. Wir haben mancherlei Compositionen der Art, und häufig trägt man namentlich die Kirchengesänge ohne ein bestimmtes Taktmass vor, so dass die rhythmischen Sätze ganz als alleinige feste Gliederung in den Vordergrund treten, etwa wie bei den Melodieen, welche von den Punctatoren zu den hebräischen Psalmen notirt sind. (Vgl. Comp. § 12). Anders aber ist es bei dem Recitativ; sobald dieses sein festes Taktmass einbüsst, nähert es sich fast noch mehr der Prosa, als einer guten Declamation, welche ebenfalls die rhythmischen Grenzen nicht in auffälliger Weise überspringen darf. So wird also mindestens der verkürzte Choreus (⏑ ⏑) nicht im Recitativ auftreten dürfen. Dagegen liegt nun gar kein Grund mehr vor, dreisilbige Taktformen zu verschmähen, zumal in einer Poesie, welche so sehr die beweglicheren Rhythmen liebt, dass sie dem Trimeter häufig eine ganz logaödische Färbung gibt. Nur der kyklische Dactylus ist weniger hier zu erwarten, da er der Basis, die

immerhin — wie ihre so unbeständige Form zeigt — keine starken Icten trägt, ein zu grosses Gewicht verleihen würde.

V. Fritzsche hat in der Abhandlung *„De versu Eupolideo.* Rostock 1855" erschlossen, welche Formen der Basis in unserem Falle zulässig sind. An Stelle dieser klaren Auseinandersetzung hat R. Westphal (Metrik, 1. Aufl. S. 481. sq.) ein Chaos von Angaben gesetzt, wobei wie gewöhnlich auf das Wesen der verschiedenen musikalischen Typen nicht geachtet ist, Stellen aus strophischen Gedichten angezogen werden, die nichts mit der Basis zu thun haben und eine falsche Form derselben supponirt wird (um z. B. das Vorhandensein der Form ⏑ ⏑ > | nachzuweisen, welche in der That fehlt, werden Stellen aus Pindar und Aristophanes angezogen, die übereinstimmend in allen Strophen zweisilbigen Auftakt haben). Man vermisse daher hier nicht ein grösseres „gelehrtes" Material, da unser Zweck einfache Aufzählung der Thatsachen ist, die wir nicht durch falsche Interpretation vermehren wollen.

Wir gelangen zu folgender Regel:

Die Basis im Recitativ der Komödie hat nie verkürzte Dauer, sondern nur echte $^3/_8$-Takte von den Formen ⏓ ⏑ |, ⏓ > |, ⏑ – | und ⏑ ⏑ ⏑ |.

Wir treffen sie in folgenden Versarten:

I. *Metrum Cratineum.*

⏑ ⏑ | – ⏑ | – ⏑ | ⏓ ‖ – ⏑ | – ⏑ | – ⏑ | ⏓ ‖
– >
⏑ –
⏑ ⏑ ⏑

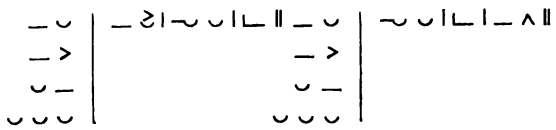
II. *Metrum Eupolideum.*

– ⏑ | ⏑ | ⏑ ⏑ | ⏓ ‖ – ⏑ | – ⏑ | – ⏑ | ⏓ ‖
– >
⏑ –
⏑ ⏑ ⏑

III. *Priapeus secundus.*

– ⏑ | ⏑ ⏑ | – ⏑ | ⏓ ‖ – ⏑ | ⏑ ⏑ | ⏓ | – ⏑ | ⏓ ‖
– >
⏑ –
⏑ ⏑ ⏑

IV. *Priapeus tertius.*



I. Eupol. fr. Astrat.

ἄνδρες ἑταῖροι δεῦρο δὴ τὴν γνώμην προσίσχετε.

II. Ar. Nub. 518 sq. 528 sq. 539.

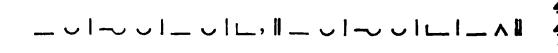
ὦ Ϡεώμενοι, κατερῶ πρὸς ὑμᾶς ἐλευϠέρως
τἀληϠῆ, νὴ τὸν Διόνυσον τὸν ἐκϠρέψαντά με. —
ἐξ ὅτου γὰρ ἐνϠάδ' ὑπ' ἀνδρῶν, οἷς ἡδὺ καὶ λέγειν,
ὁ σώφρων τε χὠ καταπύγων ἄριστ' ἠκουσάτην,
κἀγώ, παρϠένος γὰρ ἔτ' ἦ, κοὐκ ἐξῆν πώ μοι τεκεῖν . . . . .
ἐρυϠρὸν ἐξ ἄκρου, παχύ, τοῖς παιδίοις ἵν' ᾖ γέλως.

Selbstverständlich ist es, dass man, um das im Recitativ der Komödie aus bestimmten Gründen Gestattete nachzuweisen, keine Verse aus der lyrischen Poesie eines Anakreon u. s. w. aufzählen darf. Sonst hätten wir in dem Sapphischen Verse

ἄγε δὴ χέλυ δῖά μοι φωνάεσσα γένοιο

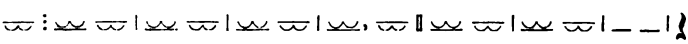
auch einen Priapeus mit verkürzter Basis, was aber nur für jene Gattung der Poesie zulässig ist. Man muss eben unterscheiden weniger nach den Takt- und Versarten (was schliesslich sehr leicht auf werthlose Aeusserlichkeiten hinausläuft), als nach den poetischen Typen.

11. In den eben besprochenen recitativen Versen liegt, wenn auch kein Strophenbau, so doch ein festes periodisches Gefüge vor: denn jeder der Verse ist eine Periode für sich, bestehend aus Vordersatz und Nachsatz:



So ist denn auch eine grössere Reihenfolge solcher Verse, wenn nur die Melodie hinreichend variirt wird und die Taktformen rhythmisch nicht allzu starr sind (wofür eben die Basis mit sorgt), gerade nicht ermüdend. Aehnlich steht es mit dem Hexameter, der

durch seinen reichen Formenwechsel (schwere und leichte Takte, männliche und weibliche Cäsur) sich so herrlich eignet auch für das umfangreiche Epos. Auch der trochäische Tetrameter kann, da die Diäresis bei ihm wenigstens nicht absolut nothwendig ist, sondern etwa auch durch die Cäsur ersetzt werden könnte, hinreichende Mannigfaltigkeit erlangen, um in längeren Partien passend verwandt werden zu können. Der anapästische Tetrameter aber,



hat eine ungewöhnlich grosse Volubilität.

Wo dagegen eine bestimmte einsätzige Versart in ununterbrochener Reihenfolge angewandt wird, da sind viel energischere Mittel nothwendig, um ermüdende Einförmigkeit zu verhüten. Beim jambischen Trimeter, der richtiger jambische Hexapodie heisst, haben wir eine ganz verschiedene innere Gliederung, bald in 2 + 4, bald in 3 + 3 Takte kennen gelernt, wobei obendrein in jedem Falle Diäresis oder Cäsur einen beträchtlichen Unterschied machen, denn man kann der Kürze wegen dieselben Ausdrücke gebrauchen, die bei der Gliederung des Verses in Sätze angewandt werden. Uns leiteten (§ 17, 11 und § 19, 3) die verschiedensten Kriterien: Worteinschnitte, Interpunction, Personenwechsel und Gesetz für etwa gebrauchte kyklische Takte, und alle diese Kriterien sagten ein und dasselbe aus. — Eine andere Aushülfe ist für die anapästischen Systeme, die sich so eng an die Marschtypen anschliessen, dadurch gewonnen, dass neben den vollen Sätzen solche durch rhythmische Pausen zu ergänzende, die den äusseren Anschein von Tripodien und Dipodien haben, eintreten können.

Aber bei längeren Reihenfolgen aus choreïschen, logaödischen und jonischen Sätzen, die eines strengen Versbaues entbehren und desshalb sich auch nicht zu eigentlichen grösseren Perioden vereinen, ist eine freiere Beweglichkeit durchaus nöthig. Man wird bald (siehe über all dieses Leitf. § 30) die Verse zu bestimmten Gruppen vereinen, die durch einen Vers mit verändertem Ausgange sich sicher absondern, wie in dem Anakreonteion Nr. 38

Ἐγὼ γέρων μέν εἰμι,
νέων πλέον δὲ πίνω·
κἂν μὲν δέῃ χορεύειν,

Σειληνὸν ἐν μέσοισι
μιμούμενος χορεύσω,
σκῆπτρον ἔχων τὸν ἀσκόν, —

wo eine Reihenfolge von Versen der Form ≥ ⁝ — ⏑ | — ⏑ | ⊔ | — ∧ ‖ durch die *„clausula“* ⏑ ⏑ | — ⏑ | ⊔ | — ∧ ‖ abgeschlossen wird. Oder man wird die Sätze gruppenweis ohne Pause zusammenrücken und schliesslich ebenfalls einen Schlusssatz von anderer Form vielleicht auch geringerer Ausdehnung, anwenden, wie in Eq. VII, Eq. VIII, Ran. VIII, Ach. IX — Beispiele, die im Leitfaden, S. 118—119, vergleichsweise neben einander gestellt sind. Endlich aber wird man allen möglichen Formenwechsel anwenden, um die Melodie stärker variiren zu können.

Das deductiv so Erschlossene wird lediglich von den Thatsachen bestätigt. Denn eine Vergleichung der überlieferten Reste lyrischer Systeme bewährt die folgenden Lehrsätze:

I. In den lyrischen Systemen der älteren Dichter, namentlich des Anakreon, ist die Basis wie in der strophischen Lyrik verwendbar.

II. Nicht nur kann der kyklische Dactylus umspringen, sondern selbst durch einen zweisilbigen Takt ersetzt werden.

III. Sogar die Asynartie kann mit der Cäsur wechseln.

IV. Die jonischen Takte können durch Dichoreen ersetzt werden.

V. Dies Alles kann scheinbar antistrophisch, also in den gleichnumerigen Versen der Systeme geschehen.

Ein schlagendes Beispiel für das, was bei Logaöden geschehen kann, ist das Gedicht Anakreons an Artemon, welches ich Comp. § 35 angeführt und besprochen habe. Wir finden dort je den ersten Vers der Systeme in den Formen

⏑ ⏑ | ⊔ | ⏑ ⏑ | —, ⏑ ‖ — ⏑ | — > | — ⏑ | — ∧ ‖ und
⏑ ⏑ | ⊔ | ⏑ ⏑ | ⊔ ‖ ⏑ ⏑ | — ⏑ | — ⏑ | — ∧ ‖,

den zweiten ausserdem in der Form

⏑ ⏑ | ⊔ | ⏑ ⏑ | —, ⏑ ‖ ⏑ ⏑ | — ⏑ | — ⏑ | — ∧ ‖

Ein wahrer Strophenbau liegt nicht vor, obgleich die Periode

verzeichnet werden könnte.

Aber schon in der gewöhnlichen strophischen Lyrik ist hierzu mehr erforderlich, als eine herauszuconstruirende Periodologie. Es hätte, wenn die Verse nicht in sich mannigfaltiger gebaut sein sollten, mindestens der zweite derselben eine gute Antithese zum ersten bilden müssen, wie in der unter Nr. VI Comp. S. 384 angeführten Strophe, oder es hätte bis zu vier zweisätzigen Versen vorgeschritten werden müssen, wie in der Horazischen Strophe aus dem kleinen Asclepiadeus, von der übrigens nicht feststeht, ob sie schon die Griechen so verwandt haben.

Ein Beispiel für die jonischen Systeme gibt uns das folgende, wahrscheinlich vollständige Gedicht von Anakreon:

Ἄγε δή, φέρ' ἡμίν, ὦ παῖ,	I.	⏑ ⏑ ⁝ _ ⏑ _ ⏑ | _ _ ⏉ ‖	
κελέβην, ὅπως ἄμυστιν		⏑ ⏑ ⁝ _ ⏑ _ ⏑ | _ _ ⏉ ‖	
προπίω, τὰ μὲν δέκ' ἐγχέας		⏑ ⏑ ⁝ _ ⏑ _ ⏑ | _ _ ⏉ ‖	
ὕδατος, τὰ πέντε δ' οἴνου		⏑ ⏑ ⁝ _ ⏑ _ ⏑ | _ _ ⏉ ‖	
κυάθους, ὡς ἀνυβριστὶ	5.	⏑ ⏑ ⁝ _ _ ⏑ ⏑ | _ _ ⏉ ‖	5.
ἀνὰ δηὖτε βασσαρήσω.		⏑ ⏑ ⁝ _ ⏑ _ ⏑ | _ _ ⏜⏉ ‖	
Ἄγε δηὖτε μηκέθ' οὕτω	II.	⏑ ⏑ ⁝ _ ⏑ _ ⏑ | _ _ ⏉ ‖	
πατάγῳ τε καλαλητῷ		⏑ ⏑ ⁝ _ ⏑ _ ⏑ | _ _ ⏉ ‖	
Σκυθικὴν πόσιν παρ' οἴνῳ		⏑ ⏑ ⁝ _ ⏑ _ ⏑ | _ _ ⏉ ‖	
μελετῶμεν, ἀλλὰ καλοῖς	10.	⏑ ⏑ ⁝ _ ⏑ _ ⏑ | _ _ ⏉ ‖	10.
ὑποπίνοντες ἐν ὕμνοις.		⏑ ⏑ ⁝ _ _ ⏑ ⏑ | _ _ ⏜⏉ ‖	

Man achte auf Vers 5 und 11. Die Verspause ist hier deutlich durch einen Hiatus vom fünften zum sechsten Verse indicirt, so dass wir wohl in den jonischen Systemen des Anakreon dieselben Verhältnisse annehmen dürfen, als in den so ähnlichen seiner Nachahmer.

Für das Vorkommen der Basis in den lyrischen Systemen des Anakreon zeugen die gegen das Ende von Nr. 9 citirten Verse des Dichters.

12. Für die chorische Poesie, in der die Musik von bestimmten orchestischen Tritten begleitet ist, mindestens aber eine durch genauen Vers-, Perioden- und Strophenbau fest abgegrenzte musikalische Prägung anzunehmen ist, ist eine Basis von vornherein nicht zu vermuthen. Ihr Auftreten würde den aller-entschiedensten Widerspruch zu jener festen Gliederung bilden, und man würde gar nicht einsehen, wie dann der Dichter zu so verschiedenen Strophenpaaren gekommen wäre, wenn er doch die sich entsprechende Strophe und Gegenstrophe so verschieden zu gestalten sich veranlasst sah. Eine Melodie kann schlechterdings gar nicht als eine repetirte angesehen werden, wenn in ihr so verschiedene Takte wie ♩ ♪ und ♪ ♩ sich vertreten sollten. Wir fanden desshalb bereits Comp. § 6, dass schon bei Pindar der Takt ⏑ ‒ | keinem anderen entsprechen kann, als ⏑ ⏑ ⏑ |, d. h. ♪ ♪ ♪ = ♪ ♪ ♪, gerade wie ⏓ ⏑ = ⏑ ⏑ ⏑, d. h. ♪ ♪ ♪ = ♪ ♪ ♪. Dass dagegen durch das Umspringen des kyklischen Dactylus die Melodie nicht wesentlich verändert wird, haben wir unter Nr. 1 gesehen, und die Thatsache ist unter Nr. 8 für die Tragiker nachgewiesen worden. Auch für die kommatische Composition ist bei Komma und Gegen-Komma kein anderes Verhältniss vorauszusetzen, wie denn auch bei Euripides und Aeschylus keine Fälle vorkommen. Bei Sophokles sind ausserdem die Solo- und Wechselgesänge, abgesehen von einigen Systemen aus concitirten Dactylen, fast ganz und gewöhnlich durchaus nach dem chorischen Typus gebildet, so dass hier am wenigsten Ungehörigkeiten anzunehmen sind.

Trotzdem findet man von solchen, die ihr Vergnügen an metrischen Experimenten finden, corrupte Textesstellen aus Sophokles und Euripides angeführt, um alle möglichen Unmöglichkeiten zu beweisen. Das Hauptmaterial bietet ihnen ein und dasselbe Strophenpaar, Phil. V, γ. Hieraus citirt man:

S. 3. γελᾷ μου, χερὶ πάλλων ⏑ ‒ | ⏑ ⏑ | ‒ | ‒ ∧ ‖
G. 3. χῶρος οὐρεσιβώτας. ‒ ⏑ | ⏑ ⏑ | ‒ | ‒ ∧ ‖
S. 4. τὰν ἐμὰν μελέου τροφάν ‒ ⏑ | ⏑ ⏑ | ‒ ⏑ | ‒ ∧ ‖
G. 4. φυγᾷ μ' οὐκέτ' ἀπ' αὐλίων ⏑ ‒ | ⏑ ⏑ | ‒ ⏑ | ‒ ∧ |
S. 5. τὰν οὐδείς ποτ' ἐβάστασεν ‒ > | ⏑ ⏑ | ‒ ⏑ | ‒ ∧ ‖
G. 5. πελᾶτ'· οὐ γὰρ ἔχω χεροῖν ⏑ ‒ | ⏑ ⏑ | ‒ ⏑ | ‒ ∧ ‖

Sollte man es für möglich halten, dass Männer, die sich als Repräsentanten der exacten Wissenschaft betrachten, eine so jammervoll überlieferte Partie als Hauptbeweis erwählen könnten? Denn was klagt doch der arme verlassene Philoktet in der Gegenstrophe? Dass ihm die wilden Thiere, die er früher mit seinem Bogen erlegen konnte und die ihm als Nahrung dienten, jetzt nicht mehr nahten auf ihrer Flucht von ihrem Lager! Wenn also die guten Thierlein früher ruhig auf ihrem Lager oder in ihrem Neste verweilten, dann pflegte Philoktet etwa auf einem entfernten Felsblock zu stehn, nach ihnen zu schiessen, und nun suchten sie Schutz bei ihm und er schlachtete sie mit Gemüthsruhe ab! Das ist dreimal eine Basis hinter einander, wodurch jeder Kritiker mit offenen Augen hätte bedenklich werden müssen; und dazu tritt der vollendetste Unsinn, den wir in einem herrlichen classischen Musterwerke lesen sollten! Aber dazu kommt noch in eben demselben Strophenpaare, Vers 15, ein Polyschematism, wie ihn nicht einmal die lyrischen Systeme kennen. Man druckt also ruhig ab:

S. 15. μυρί' ἀπ' αἰσχρῶν ἀνατέλλονθ' ὃς ἐφ' ἡμῖν κάκ' ἐμήσατ', ὦ Ζεῦ.

G. 15. μηκέτι μηδενὸς κρατύνων ὅσα πέμπει βιόδωρος αἶα.

S. ⏑ ⏑ | ⊔ | ⏑ ⏑ | ⊔ ‖ ⏑ ⏑ | ⊔ ‖ ⏑ ⏑ | — ⏑ | ⊔ | — ∧ ‖

G. ⏑ ⏑ | — ⏑ | — ⏑ | ⊔ ‖ ⏑ ⏑ | ⊔ ‖ ⏑ ⏑ | — ⏑ | ⊔ | — ∧ ‖.

Eine springende Tetrapodie sollte dieselbe Melodie haben, als eine pochende (Comp. § 18 und 19): die vollendetste Unmöglichkeit. Wenn man demnach in diesem Strophenpaare nicht die Corruptelen erkennt, so verzichte man lieber überhaupt darauf, auch nur einen einzigen Schreibfehler aufzufinden; wenn man dieses denkt drucken zu können, so copire man lieber die erste beste Handschrift mit buchstäblicher Genauigkeit; und endlich spreche man doch ja nicht von einer bestimmten Wissenschaft, die sich Metrik nennt.

So schwach steht es mit den Beweisen für eine poetische Willkür, die gar nicht vorhanden ist! Will man dennoch die Basis für den chorischen Typus festhalten, so lässt sich als ein schwacher Rest derselben der irrationale erste Takt, — > |, auffassen, der bei Sophokles und Euripides auch dann am Anfange des Verses zuweilen auftritt, wenn der folgende Takt die Form — ⏑ |, was die

Reihenfolge _ > | _ ⏑ | gibt, die bei dipodisch zu zerlegenden Choreen nimmermehr vorkommen könnte (Eurh. § 7). Dieses Verhältniss kommt so gut wie nirgends übereinstimmend in Strophe und Gegenstrophe vor, und man erkennt desshalb unschwer, dass kein bestimmter rhythmischer Effect vom Dichter beabsichtigt sei, vielmehr nur der erste Takt als ein solcher angesehen sei, auf welchen die volle metrische Strenge nicht anwendbar ist, da er nur den Rhythmus gleichsam als erste Stufe einleiten soll Die Stellen bei Sophokles sind:

Ant. I, α 3.

S. τὸν λεύκασπιν Ἀπιόθεν | _ > | _ ⏑ | ⏑ ⏑ | _ ∧ ‖
G. πευκάενθ' Ἥφαιστον ἐλεῖν | _ > | _ > | ⏑ ⏑ | _ ∧ ‖

ib. VII, α 5.

S. παγκοίνοις Ἐλευσινίας _ > | _ ⏑ | ⏑ ⏑ | _ ∧ ‖
G. καί σε Νυσαίων ὀρέων _ ⏑ | _ ≥ | ⏑ ⏑ | _ ∧ ‖

Trach. V, β 2.

S. ᾀσσόντων γάμων τὰ μὲν οὕτι | _ > | _ ⏑ | ⏑ ⏑ | _ ⏑ ‖
G. οὕπω Ἡρακλέους ἀγακλειτὸν | _ ⏑ | _ ⏑ | ⏑ ⏑ | _ ⏑ ‖

(Der zweite Vers ist mit anderer Wortstellung überliefert und dürfte kritisch nicht ganz sicher sein).

Phil. V, δ 2. 5.

S. εἰπόντος δὲ μὴ φθονεράν . . 2. _ > | _ ⏑ | ⏑ ⏑ | _ ∧ ‖
ταχθεὶς τῶνδ' ἐφημοσύνᾳ. 5. _ > | _ ⏑ | ⏑ ⏑ | _ ∧ ‖
G. εὐνοίᾳ πάσᾳ πελάταν . . 2. _ > | _ > | ⏑ ⏑ | _ ∧ ‖
οἰκτρὰ γὰρ βόσκειν, ἀδαὴς δ' 5. _ > | _ > | ⏑ ⏑ | _ ∧ ‖

Bei Euripides ist zu vergleichen Bacch. V, S. 7. — El. II, β 7. — III, α 1. — V, β 3. — Hipp. IV, β 4. — Iph. A. II, S. 6. etc.

Alc. VIII, β 3 scheint die Reihenfolge sogar in einem choreïschen Satze vorzukommen:

S. καὶ θεῶν σκότιοι φθίνουσι παῖδες ἐν θανάτῳ.
G. καί τις δοχμίαν κέλευθον ἐμβαίνων τόδ' ἐρεῖ.

_ ⏑ | _ ⏑ | _ ⏑ | _ ⏑ ‖ _ ⏑ | ⏑ ⏑ | _ ∧ ‖
_ > | _ ⏑ | _ ⏑ | _ ⏑ ‖ _ > | ⏑ ⏑ | _ ∧ ‖

Aber man bedenke doch, dass nicht nur Vers, Periode und Strophe als Ganze logaödisch sind, sondern auch der ganze Gesang, so dass ausser in diesem Satze in keinem der kyklische Takt fehlt. Man darf also in keinem Falle von der „Beimischung einer trochäischen (choreïschen) Reihe“ sprechen, da auch öfter wiederholten Takten wie _ ⏑ | ohne Schwierigkeit die Intonation der Logaöden gegeben werden kann (Eurh. § 17, 2. — Leitf. § 13). Vielmehr können einzelne choreïsche Sätze den Logaöden eben so wenig beigemischt gedacht werden, als einzelne Spondeen dem Hexameter und Trimeter, einzelne Anapästen dem letzteren. Nur kann man allerdings von Choreen unter Logaöden in dem Sinne sprechen, als man weniger lebhafte Satzformen damit bezeichnet, und es kann ja selbst nach dieser Richtung hin bis zu ⏑ : ⌊_ | ⌊_ | ⌊_ | ⌊_ ‖ u. dgl. fortgeschritten werden. Die scheinbaren Choreen also in echt logaödischen Perioden nehmen an allen Eigenschaften des letzteren Taktes theil, und könnten selbst den Takt ⏑ _ | aufweisen.

Man muss sich immer genau bewusst bleiben, welche bestimmten Begriffe sich an diese rhythmischen Bezeichnungen knüpfen. Ein Spondeus zwischen Dactylen, das würde heissen, ein Dichter finge im epischen Tone und dactylischem Takte an zu recitiren:

Μῆνιν ἄειδε, θε- _ ⏑ ⏑ | _ ⏑ ⏑ |,

plötzlich fiele ihm die tief ergreifende Weise eines Cultusliedes, vielleicht eines Sterbeliedes ein, er sänge mit schwerer Stimme einen Takt,

-ά, Πη- _ _ |

besönne sich aber plötzlich, um in die alte Weise zurückzukehren! So wäre der Göthische Vers

Dienen lerne bei Zeiten das Weib nach seiner Bestimmung

etwa anzufangen mit den ersten Noten von „Alle Menschen müssen sterben“, dann bräche man ab, sänge zwei Takte aus einer Ballade, holte einen neuen Takt des Kirchenliedes nach u. s. w. Bei einem Aristophanischen Trimeter würden Kunststücke anzubringen sein, die alles übertrafen: etwa zuerst in die Melodie eingesetzt: „Was blasen die Trompeten“, um einen einleitenden Anapäst zu gewinnen; dann die Melodie verlassen und ein Takt von einem gewöhnlichen

Volksliede angestimmt; dann ein par Noten von „Wie wohl ist mir. o Freund der Seelen" u. s. w. Denn das hiesse es, wenn man den Trimeter

$$\omega : \_ \cup | \_ > | \_ \cup | \_ > | \sim \cup | \_ \wedge \|$$

sich zerlegt dächte in $\cup \cup \dot{-}$ (Anapäst), $\cup \dot{-}$ (Jambus), $\_ \dot{-}$ (steigender Spondeus) u. s. w. Die wahre Bedeutung der antiken Taktnamen kann man sich nur an solchen Beispielen klar machen. Denn sollen die Benennungen nur für bestimmte Folgen langer und kurzer Silben gelten, ohne einen concreten rhythmischen Sinn, dann sind sie auch in der Rhythmik und in derjenigen, wissenschaftlichen, Metrik, welche diese nicht unberücksichtigt lässt, gar nicht verwendbar. Es ist völlig nichtssagend, wenn man den Wortformen *mensae, rosae, Romae* u. s. w. eine Benennung gibt, die nichts mit der Bedeutung (und so auch mit der historischen Entstehung) derselben zu thun hat. Vielmehr ist *mensae* bald Genitiv, bald Dativ des Singular, eben so gut aber auch Nominativ und Vocativ des Plural, und *Romae* ist nicht selten noch obendrein Locativ. So auch ist die Silbencombination $\_ \_$ an und für sich nichts, im concreten Falle aber bald Spondeus, bald Dactylus, bald Anapäst, bald irrationaler Choreus oder logaödischer Takt.

Dass übrigens Euripides Logaöden und Choreen nicht immer strenge auseinanderhält — der Uebergang ist ja auch ein allmäliger da er schon durch etwas verstärkten choreïschen Nebenictus entsteht — zeigt ein Satz wie $\_ \gtrsim | \_ \cup | \_ \cup | \_ \wedge \|$ in einer rein choreïschen Periode, Tro. VII, β 7; obgleich Anfang und Schluss der Strophe doch logaödisch sind. In dem choreïschen Satze $\_ > | \_ > | \_ > | \_ \wedge \|$, Phoen. II, β 8 übereinstimmend in Strophe und Gegenstrophe, erkennt man leicht, wenn man die Worte des Textes ins Auge fasst, die Affectation.

13. Endlich ist noch die sogenannte *Syllaba anceps* am Schlusse der *Versus non nexi* zu erwähnen. Vom rhythmischen Standpuncte aus ist sie vollkommen derjenigen Silbe gleich zu achten, für welche sie gilt; so darf der Schlusstakt des Hexameters nicht $\_ \breve{\cup} |$, der des Trimeters nicht $\breve{\cup} \wedge |$ notirt werden in rhythmisch-metrischen Schemen. Diese Bezeichnung passt nur für blosse Notirungen der Silben, so auch in Prosa, um die Quantität der Silben anzugeben. Dass am Schlusse der *versus nexi* die sprach-

liche Kürze als rhythmische Länge gelten könne, ist vielmehr selbstverständlich und bedarf selbst für den ersten Anfänger keiner jedesmal wiederholten Notirung. Vom metrischen Standpunkte ist diese Geltung der Schlusssilbe ebenfalls leicht zu fassen, da die folgende willkürliche Pause ohnehin die Unterschiede verdunkelt. Uebrigens ist noch folgendes Gesetz zu merken, das keines bestimmten Beweises bedarf:

Wird eine den Vers schliessende Thesis aufgelöst, so darf die zweite Silbe nicht lang sein mit der rhythmischen Geltung als Kürze. Dies gilt auch von den Thesen zweiter Stärke, wie den Gegenthesen der Päonen. Desshalb ist Pyth. V, 2 und 5 zu notiren

⏑ ⁝ — ⏑ ⏖ | — ⏑ ⏑ | ⏑ ⏑ — ‖ und — ⏑ ⏖ | ⏑ ⏑ — ‖, nicht
⏑ ⁝ — ⏑ ⏖ | — ⏑ ⏑ | — ⏑ ⏑ ⏑ ‖ und — ⏑ ⏖ | — ⏑ ⏑ ⏑ ‖:

2. ὅταν τις ἀρετᾷ κεκραμένον καθαρᾷ
5. ὦ θεόμορ' Ἀρκεσίλα.

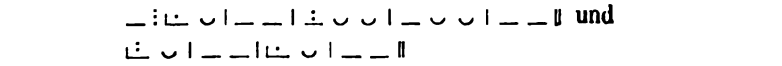
Der Contrast zwischen einer betonten Kürze und einer unbetonten Länge, die zugleich als rhythmische Kürze gälte, gerade am Schluss des Verses, würde in der That einen etwas hinkenden Ausgang des Rhythmus geben.

---

§ 20. Die seltneren dorischen Sätze.

1. Der Hauptsache nach sind die dorischen Weisen, welche von Pindar am reinsten gehalten sind, aus der dreitaktigen Verbindung — ⏑ ⏑ | — ⏑ ⏑ | — — ‖ und der beweglicheren zweitaktigen, ⌞ ⏑ | — — ‖, aufgebaut; nächstdem sind beide Combinationen in katalektischer Form und etwa mit Auftakt am häufigsten. Man pflegt desshalb in den Silbenschemen Pindarischer Textausgaben diese constituirenden Notenreihen je durch einen Hauptictus zu kennzeichnen, was in keinem Falle ein Fehler ist, da ja auch, wo

wirkliche Pentapodien und Tetrapodien gebildet sind, diese Icten bleiben:



Aber man muss sich deutlich bewusst werden, was man durch solche Schemen erlernen kann. Dass dies nicht die musikalische Composition der betreffenden Strophen und Gesänge ist, ist an sich evident; es springt nicht einmal eine bestimmte Gesetzlichkeit im Bau der Verse in die Augen, und so erscheint die ganze Composition als ein formloser Haufen von Trümmern oder auch von Bausteinen, die zunächst zu späterem Gebrauche auf einander gestapelt sind. Eine Analyse des Kunstwerkes also hat man durchaus nicht vor sich; doch lässt sich ein solches Schema sehr passend mit dem Glossar zu einem bestimmten Capitel, welches uns die vorkommenden Vocabeln und Phrasen angibt, und daher dem ersten Anfänger ganz dienlich ist, vergleichen. Man wird ja selbst, wenn das Capitel verloren gegangen sein sollte, den ungefähren Inhalt desselben aus einem zuverlässigen Glossare errathen können, und solchen Glossaren verdanken wir eine grosse Anzahl von kleinen Fragmenten der verloren gegangenen classischen Schriftwerke. Aber dieses Glossar mit dem Capitel selbst zu identificiren, ist nicht zu vertheidigen. Und so darf auch eine Aufzählung jener *membra disjecta*, wie sie neuerdings wieder W. Christ gegeben hat, nicht einmal Anspruch darauf machen, als eine fehlerhafte und falsche zu gelten: sie ist vielmehr vollkommen indifferent und kann weder zu irgend einem Verständnisse der Compositionen leiten, noch auch ein solches verdunkeln.

Da aber die höheren Kategorien, wie sie die Compositionslehre gegeben hat, ein sehr tief eindringendes Studium erfordern, so frägt es sich, ob sich nicht noch mehr Kriterien von etwas mehr äusserlicher Natur auffinden lassen, als bereits in der „Metrik" gegeben sind, um auch denjenigen, die Schwierigkeiten finden, in die musikalisch-rhythmischen Gesammtcompositionen einzudringen, deutlich zu machen, wie viele anderweitige Kennzeichen, nimmt man ihre Summe, vereinigt uns in den Stand setzen, gerade über die scheinbar schwierigsten und zweifelhaftesten Fälle Licht zu gewinnen.

Man wird also, auch schon um ein Gegengewicht gegen die

rein rhythmischen Theorien zu gewinnen, besonders die Eurh. § 16 angegebenen Kriterien ins Auge zu fassen haben:

I. In den concreten Fällen denke man immer zunächst an Herstellung der gebräuchlichsten rhythmischen Sätze.

II. Wo diese nicht herstellbar sind, und so auch überhaupt, vergleiche man auch die anderen Theile der Strophe und des Gesanges, da man erwarten darf, dass in derselben Composition auch gleiche oder verwandte Sätze wiederkehren werden. (Vgl. Mon. § 12).

Dieses zweite Kriterium, das unabhängig ist von dem Bau der Verse, Perioden und Strophen, wohl aber nicht unwichtige Beweise an die Hand gibt für den letzteren wie er etwa angenommen ist, und in anderen Fällen rhythmische Irrthümer berichtigen kann, werden wir in unserem Paragraphen in hervorragendem Grade anwenden.

2. Wir müssen zunächst noch Klarheit über den wirklichen Werth des eigentlichen dorischen Taktes, den Pindar gerade in den hervorragendsten Compositionen verwandt hat, zu erlangen suchen. Zu diesem Zwecke ist theils schon früher in den Kunstformen Gesagtes flüchtig zu recapituliren, theils dieses um neue Daten zu vermehren. — Dass der gewöhnliche „Epitrit", wie man immerhin die Silbencombination benennen möge, rhythmisch aufzufassen sei als ⏑ – | – ⏑ ‖, dies kann für keinen, der irgend einen Begriff von Musik hat, dem geringsten Zweifel unterliegen. Denn wenn jene perplexen Berechnungen einiger moderner Metriker irgend ein Anrecht auf Glaubwürdigkeit beanspruchen wollten, so müssten sie, praktisch angewandt, geläufigen und wohlklingenden Melodieen genügen, was nicht der Fall ist. Und abgesehen davon, dass der Dichter, um die aller Welt geläufigen Notenfolgen ♩. ♪ | ♩ ♩ | auszudrücken, keine andere Silbencombination, als – ⏑ – – zur Verfügung hatte, so erweist sich jene Notirung als richtig, von welcher Seite man auch den Gegenstand ins Auge fassen möge. Denn dass ein fester und bestimmter Charakter in der Reihenfolge ⏑ – | – – |, wo einem lebendigem und kraftvollen Takte ein ruhig abschliessender folgt, ausgeprägt ist, ist evident; und für die Griechen, deren rhythmisches Gefühl so äusserst ausgebildet war, sind über-

haupt nur Reihen von bestimmtem Charakter anzunehmen. Dies beweist ihre ganze poetische Literatur in ihren sämmtlichen fest ausgeprägten Formen, die einen so offenbaren Gegensatz zu der modernen rhythmischen Zerfahrenheit bilden. Dies beweisen ausserdem die metrischen Erscheinungen in den beiden Takten. Denn im ersten derselben kann unter keinen Umständen die Kürze durch eine sprachliche Länge ersetzt werden, ein deutlicher Beweis, dass beide Silben einen sehr verschiedenen metrischen Werth hatten. In dem zweiten Takte umgekehrt kann zwar nicht selten die Arsis irrational sein, _ > I, aber dass gewöhnlich doch die ordentliche Länge verwandt wird, zeigt unwiderleglich, dass nur der schwache Ictus diese Vertauschung ermöglicht, die Quantität aber eine fest ausgeprägte ist.

Denn, fassen wir die übrigen geraden Taktarten ins Auge, so ist ein starker Nebenictus für die Anapästen erwiesen durch die Wandelbarkeit der Takte, ⏑ ⏑ ⁝ _ ⏑ ⏑, _ ⁝ _ _, _ ⁝ ⏑ ⏑ _ u. s. w. Und gleichzeitig führt der ursprüngliche und eigentliche Gebrauch dieses Taktes, nämlich für den Marsch, auf diese Intonirung. Mochte man später immerhin nur einen Tritt für den Takt machen: in der älteren Zeit kann man nicht anders beim Marschiren getreten haben, als

links rechts links rechts
⏑ ⏑ ⁝ _ ⏑ ⏑ I _

u. s. w. Selbst beim Declamiren hielt man die Töne länger an, als wir zu thun pflegen, wie schon die vielen fallenden Sätze in recitativen Versen beweisen, die ihren Rhythmus verloren hätten, wenn man nicht ohne Mühe lange Noten angehalten hätte. Auch ist schon früher erschlossen worden, wie die gemessenen älteren dactylischen Rhythmen, so im Hexameter, erst später in das uns so geläufige flüchtigere logaödische Mass übergingen; ferner wie Homer noch mehr dazu neigt, Kürzen zu verlängern, als Längen zu verkürzen u. s. w. In diesen Anapästen aber kann die Thesis nie irrational sein.

Wir finden zweitens in den echt dactylischen Weisen einen Takt mit bei weitem schwächeren Nebenictus; und ganz folgerichtig tritt hier denn auch zuerst — in lyrischen Weisen — Irrationalität der Arsen, wenn auch sehr sparsam auf. So ist es denn die allernatürlichste Consequenz, in den dorischen Weisen einen sehr

schwachen Nebenictus anzunehmen, der in jedem Falle schon indicirt ist durch die sprachliche Form des ersten Taktes, _ ⏑. Und so sehen wir ohne Weiteres ein, wesshalb die Verbindung ⏑ ⏑ | _ > | zwanglos neben der gewöhnlichen, ⏑ ⏑ | _ _ | auftreten konnte.

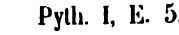
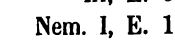
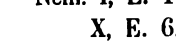
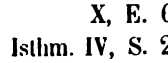
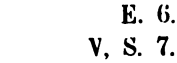
Man darf durchaus nicht die Verhältnisse mit denen in den Choreen verwechseln. Die dorischen Compositionen unterscheiden sich nicht nur von den choreïschen auf den ersten Blick durch die ihnen unerlässliche Combination _ ⏑ ⏑ | _ ⏑ ⏑ | _ ≥ |, sondern auch in den dipodischen Gruppen sind die Unterschiede scharf ausgeprägt. Die wahrhaft melischen Compositionen im choreïschen Masse dagegen, die Chorlieder der Tragödie, haben so gut wie gar keine irrationalen Takte, ausser wo etwa ein darin enthaltener gewöhnlicher Trimeter die diesem eigenthümlichen Verhältnisse durchblicken lässt. Und nur mit diesen melischen Weisen lassen sich die dorischen Compositionen, die nie in das Recitativ übergehen, vergleichen, auch nicht einmal mit den halb recitativen volksthümlichen Weisen der Komödie. Ausserdem unterscheidet sich selbst der Trimeter bestimmt genug von den dipodischen dorischen Gruppen, da die Länge in der Arsis des zweiten Taktes, welche hier die Regel ist, bei ihm nur gestattet ist.

Dass aber die dorischen Compositionen ganz entschieden dem geraden Taktgenuss angehören, hierfür werden wir ausser einzelnen, später in unserem Paragraphen zu erwähnenden Kennzeichen noch zuverlässige Kriterien in § 24 kennen lernen.

3. Eine eigenthümliche Schwierigkeit bietet die Erklärung der Dreikürzen, ⏑ ⏑ ⏑, die wir hin und wieder als dorischen Takt bei Pindar antreffen, dar. Aus verschiedenen Erscheinungen geht zunächst das mit unzweifelhafter Evidenz hervor, dass sie nur den zweigliedrigen Reihen beizuzählen sind (also entweder in Dipodien und Tetrapodien auftreten, oder in der Pentapodie zu dem zweitaktigen Theile gehören), und zwar ausnahmlos den ersten oder dritten Takt einnehmen, der sonst gewöhnlich als ⏑ ⏑ | erscheint Dies wird vollkommen durch folgende Erscheinungen bewiesen:

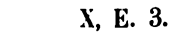
I. Die Dreikürzen stehen fast immer zu Anfang des Verses. — Hier das Verzeichniss sämmtlicher Stellen, das späterhin zur Uebersicht dienen möge. Den Versschluss werde ich durch eine Fermate kenntlich machen.

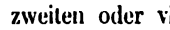
A. Am Versanfange:

(1) Pyth. I, E. 5. 
(2) 7.
(3) IV, S. 8.
(4) IX, E. 9.
(5) Nem. I, E. 1. 
(6) X, E. 6. 
(7) Isthm. IV, S. 2. 
(8) 6.
(9) E. 6.
(10). V, S. 7. 

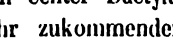
B. Im Innern des Verses:

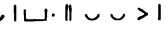
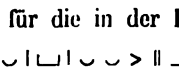
(11) Ol. VII, E. 3.
(12) 5.
(13). X, E. 3.

II. Der auf die Dreikürze folgende Takt hat immer die Form der je zweiten oder vierten Takte der zweigliedrigen Reihen, also entweder  oder . Nur in (11) steht die Dreikürze, wo ein echter Dactylus zu erwarten wäre, immer aber doch an der ihr zukommenden ungeraden Stelle. Auch hier kann kein Zweifel obwalten, wie der Bau des ganzen Verses zeigt:



denn für die in der Eurhythmie gegebene Kolographie,

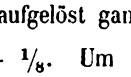


spricht nur ein einziger Grund, nämlich die Herstellung der gewöhnlichen dactylischen Tripodien, während ein weiterer Grund für die jetzt verzeichnete Tetrapodie, die so resultirende Klarheit der ganzen Composition ist, dann die Ep. 5 vorkommende Dipodie, in der die Dreikürze ebenfalls an erster Stelle vorkommt. Denn dass innerhalb derselben Composition eine solche Uebereinstimmung anzunehmen ist, wenn nicht ganz bestimmte Facta dagegen sprechen, ist wohl evident. Auch wäre die Tripodie  so ungewöhnlich gebaut, dass man schon, um ihr auszuweichen, sich für die jedenfalls viel weniger auffallende Tetrapodie  entscheiden muss, die obendrein vortrefflich mit

den Worteinschnitten des Verses stimmt. Es bleibt desshalb, wo so viele Thatsachen ein und dasselbe sagen, kein Zweifel mehr zurück.

Beachtet man nun, dass, wie aus den Belegen zu ersehen ist, hin und wieder die Silbencombination $\_ \smile$ in den Gegenstrophen steht, so sollte man hieraus, wie aus der Stellung der Dreikürze schliessen, dass sie in dorischen Weisen nichts als der Takt $\llcorner \smile |$ sei, mit aufgelöster Thesis. Aber hiegegen lassen sich die allergewichtigsten Gründe geltend machen:

I. Wir treffen in keiner einzigen griechischen Composition eine drei- oder vierzeitige Länge in einer Gegenstrophe aufgelöst (wenn man sich nicht auf evidente Corruptelen stützen will), und eine solche Auflösung widerspricht schon der Natur der langen Noten (Mon. § 8, 2). Der Widerspruch wäre hier freilich nicht so augenfällig, wie in synkopirten Takten, $\llcorner |$ und $\llcorner\lrcorner |$, welche Thesis und Arsis in einer Note begreifen, macht aber den Takt so lange unglaublich, als sich irgend eine andere mehr plausible Erklärung seiner Silbencombination finden lässt.

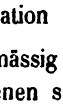
II. Die rhythmisch so klaren, einfachen und durchsichtigen Taktgliederungen der antiken Composition würden gänzlich verdunkelt werden, wollte man die dreizeitige Länge halbiren. Der Takt ist äusserst leicht zu scandiren, während eben derselbe, aufgelöst ganz unklar werden müsste:  = $^3/_{16}$ + $^3/_{16}$ + $^1/_8$. Um ihn genau inne halten zu können, würde man genöthigt sein, nur allein in ihm, dem so vereinzelt vorkommenden, acht mal niederzutreten; denkt man aber dieser Genauigkeit sich entschlagen zu können, so hat man lediglich eine Notirung auf dem Papier. Denn wie auch die Praxis im einzelnen um den von der Kunst festgestellten idealen Punkt herum schwanken möge: jene genaue Bezeichnung ist die einzig berechtigte. — Viel schlimmer noch würde es mit der Auflösung stehen, wollte man den mathematischen Berechnungen einer ganzen Schule neuer Metriker folgen, die den Takt $\llcorner \smile |$ auffassen, d. h. $^2/_6$ + $^1/_6$-Note. Der aller-geläufigste und natürlichste Takt würde so zu einer Verbindung, die wahrlich den Rhythmus der herrlichsten Strophe unerträglich machen würde; denn die überkünstelte, durch eine gewöhnliche

Taktirung gar nicht auffindbare Verbindung, würde gerade bei ihrer so häufigen Wiederholung den Rhythmus der Strophen vollständig illusorisch machen. Es ist freilich erstaunlich, wie gerade diejenigen Experimente Westphals, die in der Praxis unmittelbar ihre Sinnlosigkeit erkennen lassen — ich meine seine arithmetischen Berechnungen überhaupt — die meisten Anhänger und Nachahmer gefunden haben; ohne Zweifel, weil man mit ihnen sein Gewissen leicht beschwichtigen kann, welches sonst wohl sehr ernst mahnen müsste, dass man das Wichtigste versäumt habe, nämlich einmal die praktische Bedeutung der aufgestellten Theorien zu prüfen.

Es bleibt somit nichts anderes übrig, als die Annahme, dass die Dreikürze in dorischen Weisen nichts anderes repräsentire, als die Notencombination ♫ ♩ |, in der es vermieden sei, die Arsis, als eine sehr schwache, durch eine lange Silbe auszudrücken. Neben diesen negativen Beweisen lassen sich aber auch mehrere positive aufzählen, die in ihrer Summe wohl aller Ungewissheit ein Ende machen:

I. Wenn in den dorischen Weisen überhaupt ein schwacher zweiter Ictus anzunehmen ist (zu den vorhin angeführten Gründen kommt auch noch das ihnen eigene Ethos, das straffe marschartige Gliederungen durchaus verschmäht): dann ist dieser Neben-Ictus entschieden am schwächsten in den je ersten und dritten Takten der zweigliedrigen Sätze. Dies wird allein schon dadurch bewiesen, dass hier die kurze Silbe nie durch eine lange vertreten werden kann, und es tritt in diesem Verhältnisse eine genaue Analogie zu den ebenfalls dipodischen Choreen hervor, bei welchen der stärkere Ictus in den Arsen der geraden Takte durch die gestattete Irrationalität bewiesen wird. Würde man nun den Takt ♫ ♩ | durch die Silben ⏑ ⏑ – | ausdrücken wollen, so würde dies den Gesetzen der griechischen Intonation in einem solchen Grade widersprechen, wie es sonst in keinem einzigen Falle nachweisbar ist. Denn wenn z. B. die Dochmien statt ⏑ ⁝ – – ⏑ | – ∧ ‖ die Form ⏑ ⁝ ⏑ ⏑ – ⏑ | – ∧ ‖ haben können, wo die Hauptthesis hinter der Nebenthesis zurücksteht, so zeigt einerseits die ebenfalls gestattete Form ⏑ ⁝ – ⏑ ⏑ ⏑ | – ∧ ‖, dass die Intonationsstärken nicht wesentlich verschieden sein konnten; andererseits aber beweist die häufige Irrationalität der Arsen, die als Auftakte gelten, > ⁝ ⏑ ⏑ – ⏑ | – > ‖

– – > | – ∧ ‖ u. s. w., wie scharf accentuirt Alles in dieser Taktart war. Und stimmt dies nicht ganz vorzüglich zu dem Ethos derselben? Und würde diese Schärfe der Intonation für das feierliche Epinikion, das den dorischen Rhythmus so sehr bevorzugt, wohl passend sein? So blieb denn dem Dichter-Componisten nichts übrig, als die zweizeitige Arsis durch eine sprachliche Kürze auszudrücken, die wenigstens den schwachen Ictus nicht verdunkelt, wenn er der Notencombination nicht gänzlich in den ersten Takten — ohne zureichenden Grund — sich entschlagen wollte.

II. Auch in dem je zweiten und vierten Takte der echt dorischen Reihen tritt die Notencombination  hin und wieder bei Pindar auf, wird hier aber regelmässig durch die Silben ⏑ ⏑ – vertreten, wie bei dem hier vorhandenen stärkeren Nebenictus, der zugleich auf die Neigung hindeutet, einen musikalischen Auftakt zu bilden, zu erwarten war. Wir haben folgende Belege:

		Form ⏑ ⏑ – |	Form – – |
(1)	Nem. V, S. 4.	1 mal	5 mal
(2)	6.	2 -	4 -
(3)	Isth. III, E. 6.	1 -	4 -
(4)	II, E. 6.	3 -	—
		Form ⏑ ⏑ ⏑ ⏑	Form – ⏑ ⏑
(5)	III, S. 3.	1 mal	9 mal.

Dass der Takt ⏑ ⏑ – | nicht etwa bloss ein durch Eigennamen veranlasster Nothbehelf ist, ergibt sich daraus, dass er häufiger bei gewöhnlichen Wörtern auftritt, als bei diesen. Sodann tritt er in (4) übereinstimmend in allen drei Epoden auf und die beiden Kürzen finden sich also in keiner derselben zu einer Länge vereinigt (zusammengezogen). Endlich ersehen wir aus einem Kriterium, das als ein sehr wichtiges an der Spitze des Paragraphen hingestellt wurde, dass hier keine zufälligen Schwierigkeiten oder etwa Nachlässigkeiten des Dichters vorliegen. Denn während der constante Gebrauch von Isth. II, E. 6 hier die Sache ausser allem Zweifel setzt, zeigt sich auch in Nem. V, dass eine bestimmte Eigenthümlichkeit der Melodie sich an der betreffenden Taktform verrathe, da diese sonst nicht an zweien Stellen der Strophe auftreten würde;

und eben so finden wir Isthm. III in einem Satze ⏑⏑ — |, in einem anderen ⏑⏑ ⏑ ⏑ |.

Der *proceleusmaticus* in (5) beweist obendrein, dass an einen choreischen $^3/_8$-Takt nicht zu denken sei, da bekanntlich bei den Choreen ein Takt wie ⏑ ⏑ ω | nicht vorkommt (eine andere Sache ist es, wenn der Komiker mit dieser und einer ähnlichen Form das Vogelgezwitscher nachahmt: denn für dergleichen Zwecke ist natürlich sehr vieles gestattet). Wenn ferner ein par Male bei Pindar auch der logaödische Proceleusmaticus, ω⏑ ⏑ |, d. h. ♪ ♪ ♪ ♪ | vorkommt, Pyth. XI, Gstr. α, γ und δ 4; Nem. VII, S. δ 7, also in vier Fällen, wobei zweimal ein Eigenname im Spiele ist, so darf man sich hiervon noch viel weniger beirren lassen, da gerade bei Pindar ja die Logaöden sich so leicht von den dorischen Rhythmen unterscheiden lassen und das verschiedene Taktgenus sowohl in den einzelnen Erscheinungen (von denen wir noch einige auffinden werden), als auch in dem so abweichenden Ethos (§ 24) sich deutlich erkennen lässt.

III. Wie die Takte ⌞ ⏑ | und — — | sich so verhalten, dass die gleichsam treibende Unruhe des ersten durch die ruhige Senkung des zweiten befriedigend abgeschlossen wird, so ist auch ein ganz ähnliches Verhältniss zwischen ♫ ♩ | und ♩ ♩ | leicht erkennbar. Denn die aufgelöste Thesis neben einer schweren Arsis ist an sich wenig befriedigend, namentlich da der Ictus dahin fällt, wo er eigentlich nicht sein sollte. Und überhaupt sind alle dreisilbigen Takte lebendiger und schliessen weniger gut ab, als die entsprechenden zweisilbigen. Daher am Schluss des Hexameters immer — — |, nie — ⏑ ⏑ |; daher der endliche Abschluss der anapästischen Systeme fast immer durch — — |, am seltensten (Mon. § 5, 1) durch ⏑ ⏑ — |, obgleich jener eigenthümliche, scharf intonirte Marschrhythmus noch am wenigsten in den Taktformen zu unterscheiden brauchte wegen zweier fast gleich starker Icten. Und so treffen wir denn auch in der That keineswegs selten die dreisilbigen Takte in den echt dorischen Reihen, von Formen wie

— ⁝ ⌞ ⏑ | — ≥ | — ⏑ ⏑ | ⌞ | (Nem. V, E. 4) u. s. w. an, bis zu — ⏑ ⏑ | — ⏑ ⏑ | — ⏑ ⏑ | — ⊼ ‖ (Pyth. IV, S. 6 und anderswo). Es ist aber leicht ersichtlich, dass Sätze wie

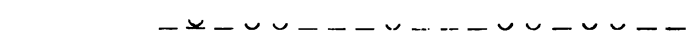
Nem. X, E. 6 ⏑ ⏑ > | ⏑ | – ⏑ | ⏑ ‖ und
XI, S. 5 – ⏑ ⏑ | ⏑ | – ⏑ | ⏑ ‖, d. h.
♫ ♩ | 𝅗𝅥 | ♩. 𝅘𝅥𝅯 | 𝅗𝅥 ‖ und ♩ ♫ | 𝅗𝅥 | ♩. 𝅘𝅥𝅯 | 𝅗𝅥 ‖, einander eben so genau entsprechen, wie anapästische Tetrapodien gleich:
⏑ ⏑ : – ⏑ ⏑ | – ⏑ ⏑ | – ⏑ ⏑ | – und – : ⏑ ⏑ – | ⏑ ⏑ – | – ⏑ ⏑ | –.

4. Wenn die dorischen Compositionen Pindars der grossen Hauptsache nach aus einer Summe immer wiederkehrender Sätze von wenig verschiedenen Formen bestehen, so darf man in dieser Erscheinung nichts als einen Wink erblicken, dass der Dichter die volksthümlichsten und desshalb auch ihm geläufigsten rhythmischen Reihen als eigentliche Basis auch seinen Compositionen zu Grunde legte. Wäre es ihm nicht gestattet gewesen, auch die kleineren Bestandtheile der Compositionen selbständig neu zu gestalten und *quasi luminibus distinguere et ornare melos*, dann wären Enkomien von dem Inhalt und der Gedankenfülle der seinigen musikalisch trivial gewesen. Aber das Suchen nach diesen seltneren und daher auffälligen Sätzen kann sehr leicht auf Abwege führen; gerade hier ist eine Gelegenheit, bei der man am allermeisten sich des subjectiven Urtheiles enthalten soll und nur der sicheren Spur der Thatsachen folgen darf. Der Periodologie etwa zu Liebe darf man keine Theilungen vornehmen, aus denen ungewöhnliche Sätze resultiren; denn in diesem Falle müssten die Data einer der wichtigsten Kategorien, mit deren Erörterung wir die Kunstformen einleiteten, gar sehr an Glaubwürdigkeit verlieren. So sehr die Periodologie innere Wahrscheinlichkeit hat und von wie grossem Umfange die aus ihrer Festsetzung sich ergebenden Resultate auch sein mögen: in einer Wissenschaft, bei der so vieles gleichzeitig ins Auge zu fassen ist, würde eine solche Berücksichtigung einer einzelnen Kategorie, durch welche alle anderen in den Hintergrund träten, der zuverlässigste Nachweis des Dilettantismus sein.

Die unzweifelhafteste Berechtigung, Sätze von seltnerer Form zu constatiren haben wir da, wo die gewöhnlichen Sätze sich auf gar keine Art ergeben können. Es liege also ein Vers vor mit einer so eigenthümlichen Folge der Längen und Kürzen, dass keine beliebige Eintheilung die gebräuchlicheren Sätze herstellt. Hier haben wir unbedingt das Recht, so einzutheilen, dass die Periodologie gewahrt wird. Wir wollen dies sogleich an einem der schwierigsten

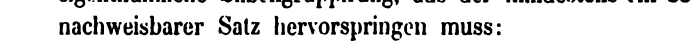
Fälle genau prüfen; im Verlaufe des Paragraphen werden alle irgend bedenklichen Fälle erörtert werden. Es wird sich sogleich ergeben, dass eine reiche Fülle von Beweisen der ersten Annahme zur Seite steht; ja diese Beweise werden, nimmt man ihre Summe, als zwingende erscheinen.

Der erste Vers von Nem. VIII nämlich zeigt die Silbencombination:

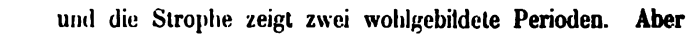


Wie nun ist hier einzutheilen? Sondern wir zuerst eine Tripodie ab, – ⏑ | – ⏑ ⏑ | – – ‖: so wäre dies das einzige Beispiel der Art nicht nur bei Pindar, sondern in sämmtlichen uns überlieferten dorischen Weisen. Ich habe mich für die eben so ungebräuchliche Tetrapodie – ⏑ | – ⏑ ⏑ | ⏑ | ⏑ ‖ entschieden, zunächst der Periodologie zu Liebe. Würde diese nicht in einem solchen Dilemma für sich allein den Ausschlag geben müssen? Aber sehen wir, welches Licht diese eine Entscheidung für die ganze Composition gebracht hat.

Schon in Vers 4 der Strophe treffen wir wieder eine höchst eigenthümliche Silbengruppirung, aus der mindestens ein sonst nicht nachweisbarer Satz hervorspringen muss:



Es bleibt für die erste Hälfte keine Wahl, als entweder ⏑ ⏑ ⁝ – ⏑ ⏑ | – – ‖ ⏑ | ⏑ | ⏑ ‖ oder ⏑ ⏑ ⁝ – ⏑ ⏑ | – – | ⏑ | ⏑ | ⏑ ‖; endlich könnte man den ganzen Vers in eine Dipodie und Pentapodie zerlegen: ⏑ ⏑ ⁝ – ⏑ ⏑ | – – ‖ ⏑ | ⏑ | ⏑ | – ⏑ ⏑ | – ⏑ ⏑ | – – ‖. Aber die bei zwei Theilungsarten sich ergebende erste Dipodie ist gerade so ungebräuchlich, als die nach einem anderen Versuche verzeichnete Tetrapodie. Wir nehmen die letztere an, finden aber noch keine Periodologie; da constituiren wir den ganzen Vers als



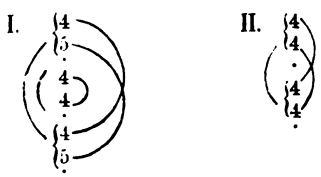
und die Strophe zeigt zwei wohlgebildete Perioden. Aber was berechtigte zur Annahme der letzten, der fallenden Tetrapodie? Lag nicht die so gebräuchliche Tripodie – ⏑ ⏑ | – ⏑ ⏑ | – – ‖ näher? Es berechtigte uns zunächst auch die Wahrnehmung, dass diese Tetrapodie prächtig stimmte zu der im Anfange der ganzen Strophe: denn wird nicht eine und dieselbe in sich einige Composition Ana-

logien in ihren einzelnen Theilen zeigen müssen? Und war es etwa ein Zufall, dass wir jedesmal gerade zu eigenthümlichen Tetrapodien, nicht zu Tripodien u. s. w. gelangten? Und auf jene letzte Tetrapodie werden wir ja auch bei Pindar wiederholt geführt. Aber sehen wir uns nun zuerst an, was wir aus der ganzen Strophe gemacht haben!

Ὥρα πότνια, κᾶρυξ Ἀφροδίτας ἀμβροσιᾶν φιλοτάτων,
ἅτε παρθενηίοις παίδων τ' ἐφίζοισα γλεφάροις
τὸν μὲν ἁμέροις ἀνάγκας χερσὶ βαστάζεις, ἕτερον δ' ἑτέροις.
Ἀγαπατὰ δὲ καιροῦ μὴ πλαναθέντα πρὸς ἔργον ἕκαστον
τῶν ἀρειόνων ἐρώτων ἐπικρατεῖν δύνασθαι.

I. — ≥ | — ⏑ ⏑ | ⊔ | ⊔ ‖ ⊔ ⏑ | — — | — ⏑ ⏑ | — ⏑ ⏑ | — — ‖
⊔ ⏑ | — ≥ | ⊔ ⏑ | — — · ‖ ⊔ ⏑ | — — | — ⏑ ⏑ | — ⊼ ‖
⊔ ⏑ | — ≥ | ⊔ ⏑ | — — · ‖ ⊔ ⏑ | — — | — ⏑ ⏑ | — ⏑ ⏑ | — ⊼]]

II. ⏑ ⏑ ⁝ — ⏑ ⏑ | — — | ⊔ ⏑ | ⊔ ‖ — ⏑ ⏑ | — ⏑ ⏑ | ⊔ | — ⊼ ‖
⊔ ⏑ | — ≥ | ⊔ ⏑ | ⊔ ‖ ⊔ ⏑ | — ≥ | ⊔ ⏑ | — —]]



Zunächst: liest sich das nicht ganz herrlich? Und sollte wohl bei einer nur nicht allzu stümperhaften Recitation sich die Bedeutung des Periodenbaues nicht leicht fühlen und der letztere in seiner Klarheit und Schönheit erkennen lassen? Wer sollte denn nicht in der ersten Periode fühlen, wie die beiden Sätze des mittleren Verses, einander entsprechend, sich zu einer Unterperiode ergänzen, und wie der dritte Vers den ersten befriedigend auflöst? Da ist im ersten die scharf angespannte Tetrapodie — ≥ | — ⏑ ⏑ | ⊔ | ⊔ ‖, und auf sie antwortet die gewöhnliche milde Form im zweiten, ⊔ ⏑ | — ≥ | ⊔ ⏑ | — — · ‖; in jenem eine voll auslautende Pentapodie, in diesem eine katalektische, welche eine angenehme Antithese bildet. Und ganz ähnlich ist die Antithese zwischen den beiden Versen, ja den einzelnen Sätzen der zweiten Periode. — Aber man denke nur daran, was eine gut entwickelte Melodie erfordert. Wir

wissen bereits, dass die Tetrapodie das eigentliche Thema der unsrigen ist. Und nun, wie herrlich ist deren Formen-Entwickelung, schöner gar nicht denkbar! Ich will nur einiges hervorheben. Jede Periode beginnt mit einer ungewöhnlichen, fast tumultuösen Form; in jeder schliesst die allergebräuchlichste und zugleich mildeste Form derselben: das alte wohlbekannte Geleise ist erreicht! Und nun vergleiche man auch die zweite Periode genauer. Jeder Vers ist zunächst musterhaft. Mit Auftakt und Katalexis des Vordersatzes beginnt der erste; er wird beschlossen von einem fallenden Satze — der ja am Versschlusse einen ganz anderen Charakter hat, als an seinem Anfange. Der zweite hat auch einen katalektischen Vordersatz, dem ein voll auslautender Nachsatz entspricht. Das ist jedesmal die schönste Folge. Aber eben so schön sind die Antithesen von Vers zu Vers. Dem tumultuösen katalektischen Vordersatze des ersten Verses entspricht der ruhige katalektische des zweiten; und wieder, wie in der ersten Periode, entspricht der fallenden Tetrapodie (die hier freilich, mit etwas anderem Charakter, den Vers schliesst) die voll auslautende von der gewöhnlichen Form.

So zeigt sich denn bereits innerhalb der Strophe, selbst ehe noch die Epode verglichen ist, die schönste Wohlordnung, die musikalisch — man merkt es ja schon bei der Recitation — nimmermehr ohne Wirkung sein kann. Aber die Consequenzen jener Constituirungen gehen noch weiter, so dass sich schon jetzt folgende fernere Beweise ergeben:

I. Vergleicht man die 3 Strophenpaare, so findet man, dass kein Vers (natürlich den letzten, der die Strophen schliesst, ausgenommen) so häufig mit starker Interpunction schliesst, als der dritte: und dies ist, wie wir wissen, ein Wahrscheinlichkeitsgrund dafür, dass mit ihm eine Periode schliesst.

II. Der vierte Vers beginnt mit einem so hervorspringenden Satze, dass sich leicht auch schon hieraus der Glaube aufdrängt, es könne eine neue Periode damit beginnen.

III. Die Asynartien zeigen in allen drei Versen, worin sie vorkommen, vergleicht man alle Strophenpaare, fast durchgängig keine Wortschlüsse, wohl aber die voll auslautenden Sätze, und zwar hier Diäresen. Dies stimmt ganz vorzüglich zu der § 17, 7 aus der gesammten Literatur überhaupt erschlossenen und an Sophokles

speciell erwiesenen Regel. Hätten wir aber in Vers 1 eine Tripodie angenommen, so wäre eine Cäsur wahrscheinlich gewesen (§ 17, 5).

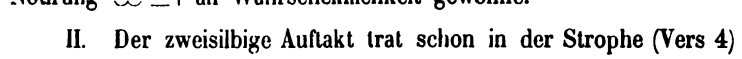
Wo also so viele Wahrscheinlichkeiten, den allerverschiedensten Kategorien angehörend, zusammenkommen, da werden dieselben in ihrer Summe wohl der vollsten Gewissheit gleich zu erachten sein.

Und nun die Epode! Wieder macht hier ein Vers, nämlich 3, die grössten Schwierigkeiten:

Eine Eintheilung in allgemein gebräuchliche Sätze ist schlechterdings nicht ausführbar. Ich habe constituirt als

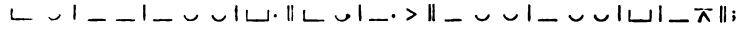
Sind die beiden Tetrapodien bei der Rolle, die sie in der ganzen Composition spielen, nicht sogleich wahrscheinlich? Oder verdient eine Tripodie wie , die eben so wenig nachweisbar ist, als jene erste Tetrapodie etwa den Vorzug, trotzdem sie ganz vereinzelt und planlos stehen würde? So darf denn auch wohl der zweite Grund, die Periodologie, hinzutreten, und vereinigt mit jenem ersten, uns volle Ueberzeugung geben. Aber hierzu tritt noch ein dritter und schlagender Beweis. Die zweite Tetrapodie des Verses, zu der wir gelangten, kommt schon, in genau derselben Form in der Strophe vor, zu Anfang von Vers 4. Welch unbegreiflicher Zufall, wenn das ein Zufall wäre, was uns wieder zwang, diese Form hier anzunehmen!

Der Eingang des Verses, der erste Takt, kann ebenfalls nicht anders constituirt werden; vgl. Nr. 3. Und wir haben hier noch verschiedene Fingerzeige für unsere Schreibart:

I. In keiner der drei Epoden respondirt _ _, so dass die Notirung  an Wahrscheinlichkeit gewönne.

II. Der zweisilbige Auftakt trat schon in der Strophe (Vers 4) bei einer Tetrapodie auf, so dass durch unsere Notirung lediglich Conformität in der Composition hergestellt ist. Auch ist unser Vers zwar nicht wie dort der Anfang einer neuen Periode, aber eine Unterperiode (Mittelgruppe) für sich.

Ich habe ferner den sechsten Vers der Epoden angegeben als



man nehme noch den Schlussvers hinzu, mit dem dieser eine Periode bildet:

⏑ – | – – | ⏑ – | – – ‖ ⏑ – | – – ‖ ⏑ – | – – | ⏑ – | – ‖

Welche geradezu wunderbare Conformanz mit den Verhältnissen in der Strophe, die oben besprochen sind! Genau wie dort entsprechen sich wieder die Formen der Tetrapodien in Vers und Periode; genau dieselben Formen treten hier auf, wie dort; die Verseinschnitte, bald Cäsur, bald Diäresis in dem voll auslautenden Mittelsatze sind, wie der Leser aus Früherem gelernt haben muss, der strengsten Regel gemäss!

Und dass eine auffällige Stellung des Taktes ⏑ – | in dem Satze ⏑ ⏑ : ⏑ | ⏑ – | – – | – von Ep. 3, um welche übrigens gar nicht hinweg zu kommen ist, doch ja auch nicht als unausgeglichene Disharmonie in der Composition dastehe, so finden wir in eben derselben Periode, Ep. 4, also gleich darauf, die Pentapodie – : ⏑ – | – – | ⏑ – | ⏑ – | – ‖, welche genau dasselbe Verhältniss zeigt, aber freilich, wie von dem folgenden (nicht vorausgehenden) Satze zu erwarten war, in milderer, weniger auffälliger Art.

Ist die Composition bereits erschöpfend beschrieben? Keineswegs. Aber ich breche ab: es galt nur, zu zeigen, wie eine wissenschaftliche Behandlung eines Strophenschemas beschaffen sein muss, wie viel zu überlegen und bedenken, wie tief in alle Kategorien einzudringen ist, bis man den Dilettantismus unserer modernen Metriker mit Recht glauben kann überwunden zu haben. Uebrigens kommen in der Composition sonst nur die gewöhnlichen Sätze vor, die nicht näher begründet zu werden brauchen.

5. Für jeden, der aus dem Vorhergegangenen zu lernen verstanden hat, kann ich jetzt kurz sein.

Dass Ol. VI, S. 6 zu notiren war ⏑ : ⏑ | ⏑ | ⏑ – | – ‖, nicht ⏑ : – – | ⏑ – | – ‖, zeigte E. 7: ⏑ – | ⏑ | ⏑ – | – ‖. Der auffälligste Satz der ganzen Composition ist also nicht ohne ein ganz ähnliches Gegenbild. Man vergleiche übrigens Comp. § 24, 3 (für die Tripodie wäre zweisilbiger Auftakt zu erwarten gewesen).

Ol. VII, E. 6. Der Satz ⏑ ⏑ : ⏑ | – ⏑ ⏑ | – ⏑ ⏑ | – ‖ ist unvermeidlich und übrigens nicht auffällig, wenn man den in voriger

Nummer besprochenen Satz ⏑ ⏑ ⁝ ⊔ | ⊔ ⏑ | — — | —· ⏑ ⏑ ‖ vergleicht.

Pyth. I, S. 3 ⊔ | ⊔ | ⊔ ⏑ | — —· ‖ entspricht dem Satze ⏑ ⏑ ⁝ ⊔ | ⊔ | — ⏑ ⏑ | ⊔, ‖, E. 8. Der erste Satz schliesst die Auffassung als Tripodie aus, die desshalb auch bei dem zweiten nicht stattfinden kann.

Pyth. III, E. 9: ⏑ ⏑ ⁝ — ⏑ ⏑ | — — ‖. In S. 4 wird man auf die ähnliche Dipodie ·— | — ⏑ ⏑ | — ⊼ ‖ geführt. — Daselbst S. 4 findet sich die Pentapodie — ⏑ ⏑ | — ⏑ ⏑ | — ⏑ ⏑ | — ⏑ ⏑ | —, — ‖, die von so regulärer Bildung ist, dass man sich wundern könnte, sie bei Pindar nicht häufiger zu treffen. Sie bedarf daher keines Gegenbildes, ist aber ein schöner Beweis für das Vorhandensein 5taktiger dorischer Sätze bei Pindar, gleich der oben aus Nem. VIII, E. 4 angeführten Form — ⁝ ⊔ ⏑ | — — | ⊔ ⏑ | ⊔ ⏑ | — ⊼ ‖.

Pyth. IV, S. 5: — ⏑ ⏑ | — ⏑ ⏑ | ⊔ | ⊔· ‖. Tetrapodien aus dactylischen Takten sind für die ganze Composition charakteristisch. S. 3: — ⏑ ⏑ | — ⏑ ⏑ | — ⏑ ⏑ | —· — ‖. 6: — ⏑ ⏑ | — ⏑ ⏑ | — ⏑ ⏑ | — ⊼ ‖. E. 5: — ⁝ — ⏑ ⏑ | — ⏑ ⏑ | — ⏑ ⏑ | —· — ‖.

Pyth. IX, S. 1 und 3 gleichmässig: ⏑ ⏑ ⁝ — ≥ | — ⏑ ⏑ | — ⏑ ⏑ | — — ‖.

Nem. X, S. 1. Die Pentapodie ⏑ ⏑ ⁝ — ⏑ ⏑ | ⊔ ⏑ | — ≥ | ⊔ ⏑ | —· — ‖ steht vereinzelt; doch ist durch keine Eintheilung zu einem gebräuchlicheren Satze zu gelangen, und so entscheidet denn der äusserst durchsichtige Bau der ersten Periode.

Isthm. I, E. 3. — ⏑ ⏑ | — ⏑ ⏑ | ⊔ | ⊔· ‖ ⊔ ⏑ | — — | — ⏑ ⏑ | — ⊼ ‖. Die ebenfalls halb dactylische zweite Tetrapodie entscheidet für die erste des Verses, auf die wir wiederholt schon gestossen sind.

Andere Sätze sind schon früher besprochen worden; doch sind die so eben verzeichneten die auffälligsten und seltensten.

6. Die Hypothese Westphals (cf. Comp. § 24, 5), dass in Sätzen wie ⏑ ⏑ ⁝ — — | ⊔ ⏑ | —· —· ‖ Ol. VII, S. 1. 6 und anderswo eine Ergänzung des Rhythmus durch Instrumentalmusik stattfinde, etwa (—) ⏑ ⏑ | — — | ⊔ ⏑ | —· — ‖, so dass eine Tetrapodie mit regelmässiger Stellung der Takte (— ⏑ ⏑ | und ⊔ ⏑ | an den ungeraden, — — | an den geraden Stellen) entstände, hat allerdings etwas sehr Verlockendes und zugleich äusserst Gefährliches

Denkt man zu solchen Ergänzungen überhaupt nur seine Zuflucht nehmen zu können, so wird es, schon mit dieser einzigen Freiheit, gelingen, aus Allem Alles zu machen. Es ist desshalb nothwendig, dass man sich genau bewusst werde, wie gänzlich willkürlich und haltlos solche Annahmen sind, will man nicht allein schon hierdurch die ganze Wissenschaft preisgegeben und jedem persönlichen Gelüste Thür und Thor geöffnet sehen.

So erkennen wir desshalb zuerst die Verkehrtheit jener Annahme, indem wir daran denken, dass eine ausgebildetere Instrumentalmusik sich erst aus der vervollkommneten Vocalmusik entwickelt hat. Nach dem Gesange tanzt man bei Homer den Linos, nicht nach einem einzelnen schwachen Saiteninstrument, welches diesen begleitet. Und wenn man nun beachtet — wir werden in Buch III ein Verständniss eröffnen — wie genau und zu höchster Befriedigung nicht nur der ganze musikalische Rhythmus sich aus den schlichten Worttexten erschliessen lässt, sondern wie genau das Ethos der Rhythmen mit dem des Textes stimmt, ja wie die einzelnen Pointen des ersten sich sogar in den Textesstellen wieder abgespiegelt finden: dann wird man die Berechtigung eines solchen Umsichgreifens der Instrumentalmusik für die griechische Composition von vornherein auf das bestimmteste zurückweisen müssen. Und würde selbst bei der modernen Vocalmusik in einem solchen Verhältnisse Sinn liegen, so sehr auch bei uns die musikalischen Instrumente vervollkommnet sind? In einem Liede von ausgelassener Lustigkeit und derbster Komik höchstens könnte der blecherne Mund der Trompete den ersten Takt singen, die folgenden drei von einem Sänger weiter geführt werden; im übrigen aber kann auch bei uns die ψιλὴ χροῦσις nur die Vor-, Nach- und Zwischenspiele übernehmen, nicht aber sich in den musikalischen einzelnen Satz mit dem Sänger theilen. Wer also nur ein wenig nachdachte und es nicht mit Strich und Haken abgethan erachtete, der konnte doch wahrlich nicht im Ernste dem feierlichen, ja zum Teil religiösen Siegesliede der Alten einen Gebrauch zuschreiben, der selbst in der übermüthigen Komik eines Aristophanes nicht durch irgend eine Erscheinung angedeutet wird.

Aber wir müssen weiter erkennen, dass auch der Bau der rhythmischen Sätze durchaus gar kein Recht zu der obigen Annahme gibt. Comp. § 24, 5 ist gezeigt, dass der zweisilbige Auf-

takt zu ähnlichen Annahmen gar nicht berechtigt. Die Stellung der Takte thut es eben so wenig. Denn durch welche Mittel würde man diese Stellung etwa berichtigen können in der Pentapodie _ : ⏑ ⏑ | _ _ | ⏑ ⏑ | ⏑ ⏑ | _ ⏑ ‖ Nem. VIII, E. 4? Und gerade in diesem Gesange kommen noch mehr Sätze mit ungewöhnlichen Taktformen vor, wie wir unter Nr. 4 sahen, so dass hier die Absicht unverkennbar ist. Man entferne nun etwa — in unserer Pentapodie hilft, wie angegeben, kein Mittel —, in E. 3 des Gesanges ein „unregelmässiges" Kolon durch jene Krusis,

(_) ⏑ ⏑ | ⏑ ⏑ | ⏑ ⏑ | _ _ ‖ _ ⏑ ⏑ | _ ⏑ ⏑ | _ ≥ | ⏑ ⏑ | _ ⏑ ‖ :

wohin gelangt man mit demselben Verfahren im vierten Vers der Strophe? Zu einer Tripodie:

(_) ⏑ ⏑ | _ ⏑ ⏑ | _ _ |

Ist aber eine solche nur zum Theil gesungene, zum Theil aber geschnetterengtengdengte Tripodie nicht viel unregelmässiger, als jene ruhig abgesungene, ⏑ ⏑ : _ _ | ⏑ ⏑ | _? Und ist auch nicht die hieraus willkürlich gemachte Tetrapodie ein musikalisches Monstrum? So erzeugt denn das persönliche Belieben gerade das Unschöne und erweist sich dadurch — wissenschaftliche Stützen ermangeln ihm ja gänzlich — keineswegs als eine höhere Inspiration, in welcher Form es allein auf Anerkennung Anspruch hätte.

Ganz analoge Tripodien findet man übrigens in den natürlich eben so selten angewandten Formen _ : _ ⏑ ⏑ | ⏑ ⏑ | _ ⏑ ‖ Oed. C. V, α 1. 2. 3; _ : ⏑ ⏑ | ⏑ ⏑ | _ ⏑ ‖ Pax V, 3. 6; ⏑ ⏑ | ⏑ ⏑ | _ _ ‖ Pax V und Ran. XI. Man darf bei dieser Gelegenheit nicht vergessen, dass auch die Dactylen der dorischen Weisen sich nicht immer an ihre gewöhnliche Gliederung klammern, da Dipodien und Tetrapodien mit ihren Taktformen gar nicht selten vorkommen. Wesshalb nun mussten gerade die eigentlich dorischen Taktformen so strenge die dipodische Gliederung festhalten?

In Hec. VI, α habe ich die Periode

ω : ⏑ ⏑ | _ ⏑ | _ ∧ ‖
⏑ ⏑ | _ _ | _ ⏑ ⏑ | _ ⏑ ⏑ | _ _ ‖
⏑ ⏑ | _ _ | _ ⏑ ⏑ | _ ⏑ ⏑ | _ _ ‖
ω : ⏑ ⏑ | ⏑ | _ ∧ ‖

notirt. Warum nicht auch hier die Tripodien ⏑ ⏑ : _ ⏑ ⏑ | ⏑ ⏑ | _ ⏑ ‖

und ⏑ ⏑ ⁝ — ⏑ ⏑ | ⊔ | — ⊼ ‖, da doch die mittleren beiden Verse so unverkennbar dorisch sind und mit diesem Rhythmus Euripides so gern Chorlieder von etwas feierlicher Haltung einleitet? Es geschah nicht, weil es sich nicht um eine werthlose Schablone handelte, sondern um eine Notirung, welche die musikalische Entwickelung des Gesanges klar hervortreten liess und desshalb mit dem Wesen der Sache zu thun hatte. Man vergleiche nur die zweite Periode eben derselben Strophe, und man sehe sich dann die folgenden Strophenpaare an: ich sollte denken, dass es dann nach den bisherigen Darstellungen der Kunstformen nicht schwer wird, das Ganze richtig würdigen zu können. Im Einzelnen kann noch der Abschnitt von den Uebergangsthematen (§ 14) leiten; wichtige Beweise ergeben sich obendrein für die gegebene Notirung aus dem Ethos der Verse (§ 25).

Den Logaöden ist nebst den Choreen in der Compositionslehre so viel Aufmerksamkeit gewidmet worden, und ihre Sätze haben, je nach ihrer Form einen so bestimmten Charakter, dass eine nähere Betrachtung derselben hier überflüssig sein würde. Man fasse nur besonders auch die genauer in den verschiedenen Bänden des Werkes besprochenen Einzelcompositionen ins Auge, und man wird keine näheren Auseinandersetzungen vermissen. Doch wird im dritten Buche das Auffallendste noch von einem neuen Standpunkte aus besprochen werden, bei welcher Gelegenheit die grosse Sicherheit, welche in der Analyse logaödischer Strophen herrscht, noch klarer an den Tag treten wird.

So schliessen wir denn dieses Buch mit der Besprechung der beiden päonischen Compositionen Pindars, welche bei weitem die meiste Schwierigkeit bieten und mit einer Aufzählung und Besprechung der Formen des eigentlichen Dochmius ab.

§ 21. Die Päonen bei Pindar.

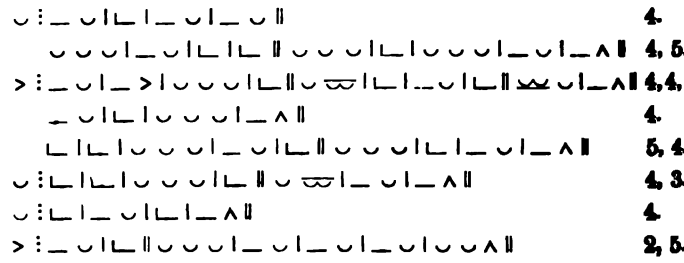
1. Die Extreme berühren sich! Wir treffen die Päonen als das Mass der schwungvollsten Siegeshymnen bei Pindar, und wir treffen sie wieder in der derben Komik eines Aristophanes, sogar als Takt des indecenten Kordax! Freilich sind auch die Formen sehr verschieden: hier schwungvoll und mannigfaltig, dort ein triviales ewiges Einerlei. Auch darf man ja nimmermehr vergessen, wie einförmig bei dem einen Dichter die Verse sind, wie sehr ein wahrhaft künstlerischer Bau der Perioden und Strophen und eine Entwicklung der ganzen Composition fehlt, während bei dem anderen die höchste Kunst und Wohlordnung in der Mannigfaltigkeit herrscht. Hier gleichsam sind Gemälde, ganz mit Mennig oder Scharlach ausgeführt: dort die sinnige Vereinigung und Verschmelzung aller Farben des Regenbogens. So sind denn beide Gemälde grell, und das ist der Typus des Taktes: aber sie sind es in sehr verschiedener Weise.

In der That gibt es keine Composition, deren Verständniss schwieriger wäre, als das zweite olympische Siegeslied; denn bei dem so vereinsamten Vorkommen des päonischen Taktes in der höheren Lyrik ist schon der Erweis seines Vorhandenseins keine leichte Aufgabe. Ein zweites Beispiel ist nur noch die erste Hälfte der Strophen von Pyth. V; denn die wenigen päonischen Sätze, die wir sonst noch bei den Tragikern finden, können uns bei ihrer Einfachheit wenig Belehrung für unsern Fall geben. Es kann desshalb eine genaue Analyse, die übrigens vollkommene Sicherheit gewähren muss, nicht erspart werden; und zwar wird zuerst bei Ol. II, worüber hauptsächlich zu handeln ist, der negative Nachweis zu führen sein, dass kein $^3/_8$-Takt vorliegt; dann aber zu zeigen sein, wie nach Annahme des $^5/_8$-Taktes und bei richtiger Constituirung der Sätze und Perioden alle Fragen eine sichere Lösung finden.

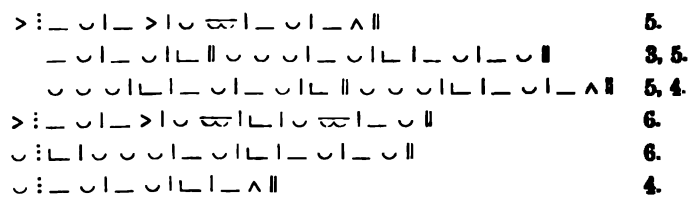
2. Versuchen wir also zuerst, ob sich in Ol. II nicht der choreische $^3/_8$-Takt constituiren lasse; denn Logaöden liegen schlechterdings nicht vor, da sich nicht ein einziger kyklischer Takt herausfinden liesse. Irgend ein anderer Takt (ausser, wie wir später sehen werden, dem päonischen) lässt sich nicht in einem einzigen Verse durchführen. Dass wir aber bei der Annahme von Choreen die

allerdringendsten Gesetze derselben nicht ausser Acht setzen dürfen, ist selbstverständlich; wir notiren sie so regelmässig, wie irgend möglich, so dass die irrationalen Takte nur an den geradzähligen Stellen vorkommen dürfen u. s. w. Nur so können wir ein Urtheil gewinnen: denn zeigt sich selbst in diesem Falle die Sinn- und Regellosigkeit des Schemas, dann haben wir das unbezweifelte Recht, es zu verwerfen. Wir erhalten:

Strophen.



Epoden.



Auch die Sätze sind so günstig abgetheilt, wie nur irgend möglich: den Synkopen ist viel Gewicht gegeben, damit die Sätze an und für sich möglichst recitirbar und regelmässig werden. Dabei sind sie möglichst gleich gross angenommen, um die Constituirung von Perioden zu erleichtern. Und trotzdem lässt sich an jeder der 6 ersten Kategorien der Compositionslehre für sich nachweisen — jede beliebige davon genügt vollkommen — dass das ganze Schema nichts als ein sinnloses Spiel mit Haken und Strichen ist. Denn:

I. Choreïsche Takte sind nur dem Scheine nach vorhanden. Wir würden in der Strophe zweimal, in der Epode dreimal den Takt ⏑ ⏒ | erhalten, der aber sonst in der ganzen Literatur bei choreïschen Weisen, und aus gutem Grunde, nicht vorkommt. Denn

die Choreen haben einen starken Hauptictus, einen nur schwachen Nebenictus (Eurh. § 17, 3): ein Verhältniss, welches durch diese Taktform geradezu auf den Kopf gestellt würde. Kommt aber der Takt bei Logaöden, und äusserst vereinzelt vor (Comp. § 6), so kann man sich dieses sehr wohl dadurch erklären, dass bei ihnen der Hauptictus nicht so stark hervortrat (Eurh. l. l.). — Und zweitens mit einer aufgelösten Thesis sollten übereinstimmend alle Strophen schliessen? Auch dafür wäre kein Analogon beizubringen. Nehmen wir aber den Schlussvers der Strophen so an, > ⁝ — ⏑ | ⌞ ‖ ⏑ ⏑ ⏑ | — ⏑ | — ⏑ | ⏑ ⏑ | — ∧ ‖: ist es nicht evident, dass dieser kyklische Takt, von dem kein zweites Beispiel in der ganzen Composition sich gewinnen lässt, nur aus Noth angenommen ist?

So genügt diese erste Kategorie an sich durchaus, die Verkehrtheit des Schemas nachzuweisen; aber wir müssen auch die anderen Instanzen befragen, schon um wieder einmal an einem Beispiele zu sehen, wie sicher jede der Kategorien leitet und wie innig ihr Zusammenhang unter einander ist.

II. Dass eine Anzahl der Sätze schon wegen der in ihnen vorkommenden Taktform ⏑ ⏓ | unmöglich ist, ist evident; aber davon müssen wir hier absehen. — In welchem sonstigen Beispiele choreïscher Compositionen finden wir Tripodien und Pentapodien namentlich so dick gesät, wie hier? Ein par zweckmässig gestellte Tripodien wie in Hel. I, β sind doch wohl eine völlig verschiedene Sache. Aber lösen wir selbst die allerungebräuchlichsten choreïschen Pentapodien in Tripodien und Dipodien auf: wo finden wir ein zweites Beispiel so zweckloser dickgesäter Dipodien? Und haben so kleine Sätze überhaupt an und für sich Sinn, wenn sie nicht etwas durch den Zusammenhang werden?

Es ist aber keineswegs zufällig, wenn die eigentlichen Sätze der Choreen die Tetrapodien und Hexapodien sind: denn in diesen Sätzen ist fester und befriedigender Abschluss. Die Tripodien werden erst etwas durch vollere Takte: — ⏑ ⏑ | — ⏑ ⏑ | — — ‖ und durch lebendigere Intonation: — ≳ | ⏑ ⏑ | — ∧ ‖, mit guten Nebenicten. Dass ♩ ♪ | ♩ ♪ | ♩, ‖, ausser wo es in genauem Zusammenhange wirkt, nichts ist, weiss jeder Musiker. — Also auch die Sätze sind, als in sich unschön und daher in der sonstigen Literatur unter diesen Verhältnissen nicht gebräuchlich, vollgültige Beweise

gegen jene Schemen; würden auch die Takte in Ordnung sein, wir könnten dennoch die Sätze nicht annehmbar machen.

III. Was die Verse anbelangt (cf. Comp. § 29), so wollen wir dem Dichter volle Freiheit lassen, diejenigen „Kuppelungen" vorzunehmen, die nur irgend bei Logaöden gestattet sind; nur dürften die dorischen Verse nicht zum Vergleiche herbeigezogen werden, da in ihnen die Sätze zum Theil den umgekehrten Charakter haben, als bei den $^3/_8$-Takten. Denn auch die logaödische Pentapodie ist gewöhnlich ein Motiv der Unruhe, während die dorische Pentapodie die befriedigende Vereinung der beiden constituirenden Glieder ihrer Weisen ist, z. B. ⏑ ⏑ | – ⏑ ⏑ | – ≥ | – ⏑ | – – ‖ aus – ⏑ ⏑ | – ⏑ ⏑ | – ≥ ‖ und – ⏑ | – – ‖. Nun ist zwar eine Verskuppelung wie *logaoed.* 3 + 5 wenigstens denkbar und in dem engen Connex des Periodenbaues sogar einmal nachweisbar (Nem. III, E. 5); aber 4 + 5, wie wir es im zweiten Verse unserer Strophe hätten, ist eine vollkommene Unmöglichkeit in einem Chorgesange, da die Sätze dieser beiden Ausdehnungen gerade die äussersten Extreme sind und desshalb ein Vers aus Pentapodie und Tetrapodie zwar zulässig ist, nicht aber aus der umgekehrten Verbindung. Lösen wir dagegen die Pentapodie in Dipodie und Tripodie auf, so wird die Confusion noch grösser. Auch steht ohnehin in Vers 3 die Dipodie unrichtig, da die Verbindung in einem Verse des Alkaios, Comp. S. 304 unten, eine ganz anders beschaffene ist:

⏑ ≥ | – ⏑ ⏑ | – ⏑ | – ‖ ⏑ ≥ | – ⏑ ⏑ | – ⏑ | – ≥ ‖ – ⏑ | – ∧ ‖.

Denn hier steht dieselbe Tetrapodie zweimal, so dass die nun hinzutretende Dipodie die Einförmigkeit aufhebt; dagegen hätten wir in unserem Falle,

> ⁝ – ⏑ | – > | ⏑ ⏑ ⏑ | – ‖ ⏑ ⏑ | – | – ⏑ | – ‖ ⏑ ⏑ | – ∧ ‖

zwei ungemein stark contrastirende Tetrapodien, deren Reihenfolge eigentlich der Regel nach die umgekehrte sein sollte; und die darauf folgende Dipodie würde, da sie katalektisch ist, diesen Contrast nur bis zur Unnatur schärfen, als Fortsetzung der doppelt katalektischen (springenden) Tetrapodie. Nimmt man dagegen eine Tetrapodie nebst springender Hexapodie an, so wird der Vers, wie man aus Comp. § 18 ersehen kann, noch unnatürlicher.

Somit müssen wir auch vom Standpunkt der Verslehre das Schema entschieden verwerfen.

IV. Was die zu constituirenden Perioden anbetrifft, so sind wir hier in der glücklichen Lage, schon durch die blosse Hindeutung auf die rechts von den Schemen stehenden Ziffern die Sache abmachen zu können; denn man möge die Pentapodien in Tripodien und Dipodien sich zerlegt denken oder nicht: in keinem Falle werden auch nur die Responsionsbogen sich richtig setzen lassen. Noch weniger könnte davon die Rede sein, dass die Sätze eine bestimmte Gesetzlichkeit je nach dem Verlauf der Perioden zeigen sollten; da müssten ja zunächst Perioden wirklich vorhanden sein.

V. Betrachten wir einmal den Bau der Strophe und der Epode, indem wir von der Voraussetzung ausgehen, Takte, Sätze, Verse und Perioden wären vollkommen in Ordnung. Wir finden dieselben bestehend aus folgenden Sätzen:

A. Tetrapodien.

Strophe.	Epode.
1. ⏑ ⁝ – ⏑ ǀ ⌞ ǀ – ⏑ ǀ – ⏑ ǁ	1. ⏑ ⏑ ⏑ ǀ ⌞ ǀ – ⏑ ǀ – ∧ ǁ
2. ⏑ ⏑ ⏑ ǀ – ⏑ ǀ ⌞ ǀ ⌞ ǁ	2. ⏑ ⁝ – ⏑ ǀ – ⏑ ǀ ⌞ ǀ – ∧ ǁ
3. > ⁝ – ⏑ ǀ – > ǀ ⏑ ⏑ ⏑ ǀ ⌞ ǁ	
4. ⏑̇ ⏖ ǀ ⌞ ǀ – ⏑ ǀ ⌞ ǁ	
5. – ⏑ ǀ ⌞ ǀ ⏑ ⏑ ⏑ ǀ – ∧ ǁ	
6. ⏑ ⁝ ⌞ ǀ ⌞ ǀ ⏑ ⏑ ⏑ ǀ – ∧ ǁ	
7. ⏑ ⁝ ⌞ ǀ – ⏑ ǀ ⌞ ǀ – ∧ ǁ	

B. Pentapodien.

1. ⏑ ⏑ ⏑ ǀ ⌞ ǀ ⏑ ⏑ ⏑ ǀ – ⏑ ǀ – ∧ ǁ	1. > ⁝ – ⏑ ǀ – > ǀ ⏑ ⏖ ǀ – ⏑ ǀ – ∧ ǁ
2. ⌞ ǀ ⌞ ǀ ⏑ ⏑ ⏑ ǀ – ⏑ ǀ ⌞ ǁ	2. ⏑ ⏑ ⏑ ǀ – ⏑ ǀ ⌞ ǀ – ⏑ ǀ – ⏑ ǁ
3. ⏑ ⏑ ⏑ ǀ – ⏑ ǀ – ⏑ ǀ – ⏑ ǀ ⏑ ⏑ ∧ ǁ	3. ⏑ ⏑ ⏑ ǀ ⌞ ǀ – ⏑ ǀ – ⏑ ǀ ⌞ ǁ

C. Dipodien.

1. ⏖ ⏑ ǀ – ∧ ǁ 2. > ⁝ – ⏑ ǀ ⌞ ǁ

D. Tripodien.

⏑̇ ⏖ ǀ – ⏑ ǀ – ∧ ǁ — ⏑ ǀ – ⏑ ǀ ⌞ ǁ

E. Hexapodien.

1. > ⁝ – ⏑ ǀ – > ǀ ⏑ ⏖ ǀ ⌞ ǀ ⏑ ⏖ ǀ – ⏑ ǁ
2. ⏑ ⁝ ⌞ ǀ ⏑ ⏑ ⏑ ǀ – ⏑ ǀ ⌞ ǀ – ⏑ ǀ – ⏑ ǁ

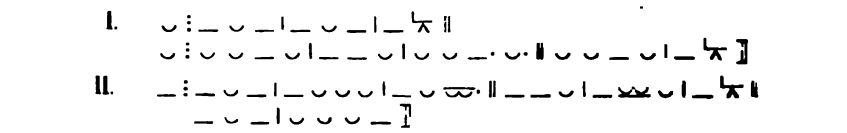
Man fasse nur die Tetrapodien und demnächst die Pentapodien ins Auge, welche die Hauptmasse bilden. Die Formen sind so mannigfaltig wie die Producte in einer Trödelbude; sieht man auf die Reihenfolge, so ist man nicht im Stande, eine bestimmte Entwicklung derselben zu erblicken. Ja wäre noch der erste Satz der Strophe der letzte: dann könnte man sich vorstellen, dass er springend und zugleich mit ruhigem, vollen Ausgange, bestimmt wäre, die Contraste zwischen den pochenden und springenden Sätzen (Comp. § 18) auszusöhnen. Aber dann müsste die siebente Tetrapodie gestrichen werden. Und wiederum, wir wollen selbst von aller musikalischen Entwicklung absehen, welche doch die allerdringendste Forderung ist: dann ist der vorletzte Vers der Strophe mit fallendem Ausgang und dahinter her der stolperige letzte Vers schon genügend, zu zeigen, dass das Schema ein sinnloser Complex von Figuren ist, der mit einer Strophe nichts zu thun haben kann, höchstens ein Zerrbild einer solchen abgeben würde. — Mit der Epode steht es nicht besser, und Zerlegung der Pentapodien und Hexapodien in kleinere Sätze verschlimmert die Uebelstände noch bedeutend.

VI. Endlich, kann von einer Entwicklung der Composition des ganzen Gesanges überhaupt noch die Rede sein, seit gezeigt ist, dass alles und alles regel- und sinnlos durch einander geworfen ist? Von irgend einem Zusammenhang zwischen den Rhythmen der Strophe und denen der Epode ist übrigens nichts zu sehen, wenn man nicht das als Gleichartigkeit verzeichnen will, dass hier wie da dieselbe Regellosigkeit herrscht.

Somit haben wir mehr als zur Genüge erkannt, dass choreïsches Taktmass in Ol. II nicht vorliegen kann. Wir werden jetzt erkennen, dass eben so zahlreiche und sichere Beweise für das päonische Mass sprechen, als sich gegen das choreïsche anführen liessen.

3. Ich habe für Ol. II das folgende Schema verzeichnet:

Strophen.



III. 5. _ : _ ∪ ∪ ∪ | _ ∪ _ · ‖ ∪ ∪ ∪ _ | _ ∪ _ ‖
∪ : _ _ ∪ | ∪ ∪ _ · ∪ · ‖ ⏑⏑ _ ∪ | _ ⏒]]

IV. ∪ : _ _ ∪ | _ _ ∧ ‖
_ _ ∪ | _ ∪ ∪ ∪ ‖ _ ∪ ⏑ | _ ∪ ∪ ∪]]

Epoden.

I. _ : _ ∪ _ | _ ∪ ⏑⏑ | _ ∪ _ ‖
_ ∪ ⏑ | _ ∪ ∪ ∪ | _ ∪ _ ‖ _ ∪ _ | _ ⏒ ‖
∪ ∪ ∪ _ | _ ∪ ⏑ | _ ∪ ∪ ∪ ‖ _ _ ∪ | _ ⏒]]

II. _ : _ ∪ _ | _ ∪ ⏑⏑ ‖ _ ∪ ⏑⏑ | _ _ ∧ ‖
5. ∪ : _ ∪ ∪ ∪ | _ ∪ _ ‖ _ ∪ _ | _ ⏒ ‖
∪ : _ ∪ | _ ∪ | ⌊ | _ ∧]]

Str. I. 3 / 3 / 2 ἐπ. II. 3 / 3 / 2 ἐπ. III. 2 / 2 / 2 / 2 IV. 2 / 2 / 2

Ep. I. 3 πρ. / 3 / 2 / 3 / 2 II. 2 / 2 / 2 / 2 / chor. 4 ἐπ.

Zum Vergleiche ziehe ich noch den päonischen Eingang von Pyth. V, das zweite Beispiel bei Pindar, an.

I. ∪ : _ ∪ _ | _ ∪ _ ‖
∪ : _ ∪ ⏑⏑ | _ ∪ ⏑ | ⏑ ∪ _ ‖
∪ : _ ∪ ∪ ∪ | _ ∪ _ · ‖ ∪ ∪ _ ∪ | _ ∪ ∪ ∪ | ⌊ ∧]]

II. ∪ : ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ | ⌊ ∧ ‖
5. _ ∪ ⏑⏑ | ⏑ ∪ _ ‖
∪ : _ _ ∪ | ⌊ ∧]]

I. 2 πρ. / 3 / 2 / 3 II. 2 / 2 / 2

Suchen wir zuerst wissenschaftlich eine bestimmte Regel für den Bau der Takte zu begründen. Wir treffen zwei Formen von Takten, die man gewöhnlich als „irrational" zu bezeichnen pflegt, obgleich sie rhythmisch so lichtvoll wie möglich sind und sprachlich ihrer Bildung ebenfalls nicht die mindeste Schwierigkeit entgegensteht. Darf nämlich bei Logaöden, und so auch in den kyklischen Takten, die vereinzelt im Trimeter u. s. w. auftreten, die Silbencombination _ ⏑, d. h. eigentlich ♩ ♪, unbedenklich den rhythmischen Werth –⏑, d. h. ♪. 𝅘𝅥𝅯 ausdrücken, so ist auch nicht der leiseste Grund zu ersehen, wesshalb dies nicht auch bei Päonen gestattet sein sollte. Denn sprachlich liegen die Sachen hier ganz gleich, dass aber der päonische Rhythmus nichts ändert, werden wir sogleich sehen. Von den beiden Formen _ ⏑ –⏑ | und –⏑ ⏑ _ | finden wir ausser bei Pindar nur noch die erstere bei Aristophanes, Eq. IV. Aber was will das sagen? Hätten wir sonst noch grössere chorische Compositionen, so würden gewiss zahlreiche Belege nicht fehlen; aber in den trivialen päonischen Weisen der Komödie war doch sicher kein Grund, schwungvollere Takte zahlreich zu gebrauchen.

Es haben aber beide „kyklische" Formen einen durchaus verschiedenen Charakter. _ ⏑ –⏑ |, d. h. ♩ ♪ ♪. 𝅘𝅥𝅯 hat fast den Klang einer choreïschen Dipodie, ♩ ♪ ♩ ♪ oder _ ⏑ _ ⏑ |, zu der sie in einem ähnlichen Verhältnisse steht, als der kyklische Dactylus zum echten. Vgl. § 14, 7. Und genau diesem Charakter entsprechend finden wir den Takt auch in allen einzelnen Fällen angewandt. Zunächst bei Aristophanes steht er als deutliche Vermittelung der Päonen mit den Choreen; denn in ihm ist der antithetische Charakter (Comp. § 3) bedeutend abgeschwächt dadurch, dass der Gegenthesis noch eine kurze Note nachfolgt, fast als Auftakt zu dem folgenden Takte. Dem entsprechend tritt er auch in sämmtlichen Pindarischen Stellen, Ol. II, S. 8; E. 2. 3; Pyth. V, 2 nur inmitten des Satzes auf, als eine Milderung der Antithesen, die am Schlusse zwar durch Katalexis entfernt, nicht aber durch eine hier in der That lahm nachhinkende Silbe (musikalischer Auftakt ist ja nicht denkbar) paralysirt werden dürfen. Auch wollen wir ja nicht vergessen, dass bei Pindar kein einziger Vers mit halber

und ebenfalls lahmer Katalexis, etwa ⏑ – | – ⏑ ∧ ‖ schliesst. Kommt ein solcher Schluss dagegen bei Ar. Lys. VI vor, so darf ich wohl einsichtsvolle Leser auf die Worte verweisen, mit denen ich diese Erscheinung Comp. S. CCCIII commentirt habe. Päonische Verse mit einem solchen Ausgange sind in der That in ungewöhnlichem Grade komisch; und die Wissenschaft der Metrik sollte doch nicht so tief stehen, dass man ohne kritische Berücksichtigung des Charakters der Compositionen bestimmte Formen von Takten, Sätzen u. dgl. glaubt einfach belegen zu können, indem man einen beliebigen Vers anzieht. Für uns steht die Sache vielmehr nach wie vor so, dass wir ohne Scheu bestimmte Formen dem feierlichen Chorgesange absprechen und die Sache für um so mehr bewiesen erachten, wenn sie in den komischen Stücken des Aristophanes nicht etwa ebenfalls fehlen, sondern gerade, wenn sie dort in recht auffälliger Weise vorkommen.

Einen ganz anderen Charakter hat dagegen die Form ⏑ ⏑ – |, d. h. Sie zeigt unzweifelhafte Verwandtschaft zu den Choriamben und bewahrt die Antithese ganz vortrefflich. Und so tritt sie denn in der That auch nur am Schluss der Verse auf, Pyth. V, 2 und 5.

Dagegen wäre ein päonischer Takt wie – > – | ein Unding, da die flüchtige Silbe zwischen den beiden Thesen diese gerade um so lebhafter abheben soll nach Comp. § 3, 6. Und es findet sich auch wirklich kein Beleg dieser eigentlichen Irrationalität.

Somit entsprechen die bei Pindar vorkommenden Taktformen in jeder Beziehung den Forderungen der rhythmischen Theorie, sowohl ihrem Baue, als auch ihrer Stellung nach.

4. Wir haben noch Eins nicht ins Auge gefasst. Regellos nämlich scheinen päonische und bakchiische Takte durch einander geworfen zu sein, und ausserdem zeigen jene nicht selten den Auftakt, der ihnen fehlen sollte, und diese lassen ihn einmal, Ol. II, S. 8, vermissen, eine in der Literatur sonst unerhörte Erscheinung. Doch dürfen wir dem letzteren Momente überhaupt kein Gewicht beimessen, wegen des oben erwähnten Mangels an kunstvollen päonischen Compositionen. Die Analogie auftaktloser Joniker bei Sophokles (Oed. R. II, β) und Aeschylus lehrt hier viel besser; und Päonen mit Auftakt kommen selbst bei Aristophanes vor. Vgl. § 14, 8.

Fasst man aber die Taktverhältnisse etwas näher ins Auge, so zeigt sich gerade in ihnen eine Regelmässigkeit und Gesetzlichkeit, die wahrlich nicht dem Zufalle zugeschrieben werden kann. Während in einer kommatischen Composition wie Oed. R. III, 11 selbst bei Sophokles, der sich doch auch in den Wechselgesängen so nahe an die strengeren Formen des chorischen Typus hält, die gemischte Tripodie ⏑ ⫶ _ _ ⏑ | _ ⏑ _ | _ ⏑ _ ‖ (vgl. Comp. S. 295) vorkommen konnte, befinden wir bei Pindar sämmtliche Sätze entweder als rein bakchiische oder als rein päonische. Nur der Ausgang eines Verses, Ol. II, E. 4, ist scheinbar bakchiisch; denn dass man nicht katalektisch als _ ⏑ ⏒ ‖ bestimmen dürfe, wird man schon bei der Recitation fühlen. Ein nicht voll auslautender Schlusstakt des Verses zeigt übrigens in keinem Fall die seinem Genus zukommende Gliederung, _ ⏑ ⏒ ‖ nicht besser die des Päons als _ _ ∧ ‖, da ihm die charakteristische Gegenthesis fehlt. So konnte denn in einem Gesange, in dem beide Gliederungsarten des 5zeitigen Taktes herrschten, der angezeigte Schluss nichts Auffälliges haben, indem er besser wenigstens mit einer derselben harmonirte, als der andere. Umgekehrt wurde aber mit Recht bei Aristophanes nicht so constituirt, weil dort nicht die geringsten bakchiischen Anklänge ersichtlich sind. Es wurde also, da sehr wichtige anders beschaffene Gründe genau auf dasselbe führten, dem Komiker ein wahrhaft komischer Schlusstakt gelassen (der trefflich gerade in der betreffenden Partie malt), dem Enkomiasten aber das gegeben, was eine schwungvolle Musik voraussetzen liess. Eben so ist Ag. V, ⏑ 6 zu schreiben: ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ | _ ⏑ _ | _ _ ∧ ‖, wie die vorhergehenden Dochmien zeigen.

Sodann ist der Auftakt vor den Sätzen päonischer Gliederung in beiden Gedichten, von denen wir von nun an das grössere und schwierigere, Ol. II, ausschliesslich ins Auge fassen, ausgezeichnet zweckentsprechend. Denn wie hätten schöner beide Taktarten einander genähert werden können? Und geht man hier auf das Einzelne ein, so kommt eine Conformanz zum Vorschein, die wahrhaft in Erstaunen setzt und tiefe Blicke in das innere Wesen der Composition eröffnet. Fassen wir zuerst periodenweise die Strophe und die Epode ins Auge.

Str. I. Päonen mit Auftakt, die so in Bakchien leicht und ungezwungen übergehen. — II. Derselbe Uebergang und Rückkehr

in Päonen, diesmal ohne Auftakt, um die Entwicklung vollkommen durchzuführen. — III. Genau die Entwicklung der ersten Periode. — IV. Zweiter Uebergang zu Päonen ohne Auftakt wie in Per. II; da aber nun der endgültige Schluss herbeigeführt werden soll, so geschieht die Ueberleitung so, dass echte Bakchien beginnen, dann solche ohne Auftakt die ebenfalls auftaktlosen Päonen einleiten und endlich diese selbst folgen.

Also zweimal ein ganz analoges Auf- und Abwogen, das zweite mal aber mit der allerentschiedensten Senkung: ist das nicht eine wunderbar klare und effectvolle Entwicklung? Und wird so nicht mit einem Male alles klar, dass gerade vier Perioden sein mussten, dass jede derselben aus zwei Versen bestehen musste, dass die Bakchien des vorletzten Verses nicht einmal Auftakt haben durften?

Sehen wir aber jetzt die Epode an! Sie hat zwei Perioden. Die erste hat die Entwicklung: Päonen mit Auftakt — Päonen ohne denselben — Bakchien. Die zweite zeigt: Päonen mit Auftakt, hinüberschwankend zu Bakchien (Schlusstakt von Vers 4); wieder Päonen mit Auftakt und katalektisch endend, um an einen choreïschen Schlusssatz anzuknüpfen. Also jede der beiden Perioden combinirt, was in der Strophe grösstentheils auseinander gelegt war. Zuletzt Senkung zu einem ruhigen, das Ganze wohl abschliessenden Taktmasse.

Ist das nicht eine Entwicklung der Composition, die an Klarheit nichts zu wünschen übrig lässt? Und bleibt ein einziges Räthsel ungelöst, eine einzige Taktform unerklärt? Und dennoch sind wir nicht am Ende der Darstellung: es ergeben sich zum Ueberflusse Resultate, die unsere Achtung vor dem grossen Componisten unendlich vergrössern müssen.

5. Das ist nämlich doch auch wohl keine subjective Ansicht, wenn wir die Behauptung, die des weiteren im dritten Buche belegt werden wird, vorweg aussprechen: dass man erwarten darf, wo ganz besondere rhythmische Pointen sich vorhanden zeigen, werde auch in dem Wortlaute des Textes ein ähnlicher Nachdruck sich zeigen? Wo aber ist sonst jene rhythmische Pointe, als zu Anfang des letzten Verses der Strophe, wo Bakchien ohne Auftakt, eine so ungewöhnliche Erscheinung auftreten? Freilich, wir haben die Sache vom rhythmischen Standpunkte nicht nur als erklärlich, sondern

fast als nothwendig erkannt. Doch was ändert dies? Ist nicht alles um so viel überzeugender, wenn der Dichter hiermit auch den Worttext in die genaueste Beziehung gebracht hat? Die erste Silbe des auftaktlosen Bakchius muss nothwendig durch einen starken Accent markirt sein; denn fast muss man sich zu so ungewohnter Betonung zwingen. Und der Hauptaccent fällt doch wohl in einem Enkomion auf das εὖ! Die εὐλογία ist ja der eigentliche Zweck dieses Gesanges, der Held desselben soll als ein εὐεργέτης, als ein edler Mann gefeiert werden, und der Gesang soll εὐφροσύνη, εὐθυμία, Frohsinn in ihm erwecken. Nun lautet aber der betreffende Vers in

Str. α'. εὐωνύμων τε πατέρων ἄωτον ὀρθόπολιν.
Gstr. α'. εὔφρων ἄρουραν ἔτι πατρίαν σφίσιν κόμισον.
G. β'. εὐθυμιᾶν τε μέτα καὶ πόνων ἐς ἄνδρας ἔβαν.
G. ε'. εὐεργέταν πραπίσιν ἀφθονέστερόν τε χέρα.

Das ist unter den 10 Versen, um die es sich handelt, 4mal der entsprechende Eingang. Eine noch oftmaligere Widerholung wäre zu einer leeren Demonstration geworden; man beachte jedoch, dass die Erscheinung gerade im ersten Strophenpaare zweimal auftritt; dass der Dichter in der nächsten Gegenstrophe darauf zurückkommt, um ja recht deutlich zu machen, was er beabsichtigt; und dass an letzter Stelle im Gesange das Wort steht, auf dem der grösste Nachdruck ruht.

Aehnliche Versuche in modernen Gedichten kommen leicht auf Spielerei hinaus; aber man darf keinen Augenblick vergessen, wie sehr in der antiken Dichtkunst Inhalt, Melodie und Rhythmus sich gegenseitig durchdrangen, so dass die ψιλὴ λέξις wohl oft eben so wirkungslos war, als ein schlecht recitirter Vers, der, des eigenen Wesens entkleidet, in eine schwerfällige und stümperhafte Prosa überging. Wir sollen diesen schönen Zusammenhang erst aus den antiken Werken lernen, denn wir sind zu schlecht gewöhnt. Ertragen wir es doch mit Gleichmuth, wenn die herrlichste Melodie, an einen inhaltlosen Text, häufig an blosse Silben wie *la la la* verschwendet ist; ja, wir haben kein Bedenken, selbst an sich sinnige Wörter durch Wiederholung *in infinitum* entstellt zu sehen.

6. Zuletzt will ich noch auf die Einschnitte in den einzelnen Versen aufmerksam machen, die nebst den Auftakten und den

Versschlüssen gerade die Gesetzlichkeit zeigen, welche in § 17, 5 erschlossen worden ist. Es wird auf diese Art doch noch so recht deutlich, wie die Verhältnisse zwischen den Sätzen eines Verses auf das schönste geregelt sein konnten, und dies nicht nur kein Hinderniss für die rhythmische Entwicklung der ganzen Perioden sein konnte, sondern gerade für die letzteren nothwendig war. Ja es hing davon weiter noch die Composition der Strophe und des ganzen Gesanges ab. Halperte es nur an einer Stelle, so war alles andere von vornherein rettungslos verloren.

Auch für die Richtigkeit der Vereinigung der Verse zu Perioden zeugt noch eine sehr wichtige Erscheinung. Gerade die Verse nämlich, welche die Perioden schliessen, davon wird man sich sogleich bei der flüchtigsten Ansicht des Textes überzeugen, haben die zahlreichsten und stärksten Interpunctionen. Instinctiv gelangte wohl der Dichter zu so klaren Scheidungen in einem Gedichte, welches das aller-schwierigste, wenn auch schönste Taktmass hatte.

Ich habe in diesem Bande gerade von Ol. II die genaueste Analyse gegeben, aus keinem anderen Grunde, weil neueren metrischen Schriftstellern hier alles so bedenklich erschienen ist, vom Taktmasse an, dass sie lieber auf alle näheren Angaben verzichteten. Ich bin aber fest überzeugt, dass keinem, der mit Ernst liest und vergleicht, es entgehen wird, dass auch kein Tüttelchen, der Werth keiner einzigen Silbe zweifelhaft sein kann.

§ 22. Die eigentlichen Dochmien.

1. Eine blosse Aufzählung der verschiedenen Formen des eigentlichen Dochmius würde für unsern Zweck vollkommen werthlos sein. Unsere Aufgabe ist eine viel grössere; doch ist ein beträchtlicher Theil derselben bereits absolvirt. Eine sehr kurze Orientirung gibt Eurh. § 17, 7. Verwandte Sätze, die innerhalb der dochmischen Compositionen vorkommen, sind ebendaselbst,

§ 18, erläutert; sieht man dabei sorgfältig die betreffenden Stellen der Aeschyleïschen Texte nebst den Anmerkungen dazu an, so wird man auch begreifen, wie gut jene analogen Formen, wie der Amphidochmius, begründet sind. Ueber die eigenthümliche Form ⏑ ⁝ ⊔ ⏑ | — ∧ ‖ handelt, soweit Sophokles in Betracht kommt, Comp. § 4, 5; für Euripides wird sie nachgewiesen Mon. § 8, 6. Sodann aber eröffnet der dritte Band der Kunstformen in § 7—12 ein genaues Verständniss der kommatischen Composition überhaupt, in welcher die Dochmien die hervorragendste Rolle spielen. Ohne ein solches Verständniss aber ist, wie wir uns noch weiter überzeugen werden, jede Aufzählung von Formen vollkommen werthlos und es können nicht einmal jene übrigens ganz gleichgültigen dürren Registrirungen den geringsten Grad von Glaubwürdigkeit beanspruchen.

In dem Folgenden werde ich, da die verwandten Formen also erledigt sind, nur die eigentlichen Dochmien, wie sie von Seidler, Hermann u. s. w. verstanden werden, besprechen, natürlich aber die sinnlosen mit Vor- und Nachklapp, oft auch mit Einnistungen bedachten Formen, über welche Comp. § 23, 1 nachgesehen werden kann, nicht weiter zu erwähnen haben.

2. A. Seidler hat zuerst in seinem Werke *de versibus dochmiacis* 32 verschiedene Formen des Dochmius aufgestellt, und scheinbar von allen Belege gegeben, obgleich er dennoch einige als nicht ganz zuverlässig betrachtet. Ich werde die Formen zunächst verzeichnen, natürlich nach ihrem rhythmischen Werthe, und von allen denjenigen, die sich wirklich angewandt finden, sogleich eine einzelne Belegstelle daneben stellen. Wo also ein solcher Beleg fehlt, da ist ersichtlich, dass die Form nur nach der bisherigen metrischen Theorie existirt, möglicherweise aber auch von unserem Standpunkte aus nicht völlig zu verwerfen wäre und recht wohl in uns verloren gegangenen antiken Dichtungen vorkommen konnte. Doch das wird später erörtert werden. Kommt ein Beleg nur so vor, dass in der Gegenstrophe oder dem Gegenkomma eine andere Form entspricht, so klammere ich die Stelle ein. In der Anordnung werden acht verschiedene Formen je nach dem Vorhandensein oder Fehlen von Auflösungen der Thesen unterschieden und dahinter die Sätze mit irrationalen Arsen gestellt. Man beachte, dass

die eigentlichen Dochmien durchaus steigende Sätze sind, nicht schwankend wie die Choreen (wie die lyrischen Compositionen in dem letzteren Taktmässe zeigen); ich schreibe also den Auftakt zum nächsten Dochmius, also die letzte Arsis, nicht mit. Die Stammform steht zuerst; dann folgen die übrigen etwa nach der Häufigkeit des Vorkommens.

I. *a.* ⏑ ⁝ _ _ ⏑ | _. δυσαλγεῖ τύχᾳ. Ag. V, Str. ζ 11.
b. > ⁝ _ _ ⏑ | _. ἐν γᾷ τᾷδε, φεῦ. Eum. V, Str. α 6.
c. ⏑ ⁝ _ _ > | _. φεροίμαν βοσκάν. Eum. II, 12.
d. > ⁝ _ _ > | _. οἰοῖ δᾶ, φεῦ φεῦ. Eum. V, β 5.

II. *a.* ⏑ ⁝ ⏑ ⏑ _ ⏑ | _. πτεροφόρον δέμας. Ag. V, Gstr. ς 2.
b. > ⁝ ⏑ ⏑ _ ⏑ | _. μισόθεον μὲν οὖν. Ag. V, Gstr. γ 1.
c. ⏑ ⁝ ⏑ ⏑ _ > | _. βαρύδικος Ποινά. Cho. VI, Str. α 2.
d. > ⁝ ⏑ ⏑ _ > | _. φεῦ, κατὰ γᾶς οἰκεῖν. Eum. V, Str. β 2.

III. *a.* ⏑ ⁝ ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ | _. μεγάλα μεγάλα καὶ. Bacch. IX, Gstr. 15.
b. > ⁝ ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ | _. οὔποτε διὰ φρενός. Herc. fur. IV, 9.
c. ⏑ ⁝ ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ > | _.
d. > ⁝ ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ > | _.

IV. *a.* ⏑ ⁝ ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ | ⏑ ⏑. νέφος ἐμὸν ἀπότροπον. Oed. R. VII, Str. α 2.
b. > ⁝ ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ | ⏑ ⏑. τὰν λιποπάτορα λιπό | γαμόν θ' ἃ πλείστους ἔ | κανεν Ἑλλάνων. Or. V, K. β 4.
c. ⏑ ⁝ ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ > | ⏑ ⏑. δι' ἐμὲ κατεδήσατο. Hel. IV, 60.
d. > ⁝ ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ > | ⏑ ⏑.

V. *a.* ⏑ ⁝ _ ⏑ ⏑ ⏑ | _. ἰὼ πρόμαχ' ἐμῶν. Sept. IV, Str. β 2.
b. > ⁝ _ ⏑ ⏑ ⏑ | _. σκύμνου δυσελένας. Or. VI, K. β 6.
c. ⏑ ⁝ _ ⏑ ⏑ > | _.
d. > ⁝ _ ⏑ ⏑ > | _.

VI. *a.* ⏑ ⁝ ⏑ ⏑ _ ⏑ | ⏑ ⏑. διὰ πύλας ἔμολεν. Hipp. V, 15.
b. > ⁝ ⏑ ⏑ _ ⏑ | ⏑ ⏑. εἰς γόον, εἰς δάκρυα. Bacch. VIII, 10.
c. ⏑ ⁝ ⏑ ⏑ _ > | ⏑ ⏑. (ὅτε τε σύριγγες ἔ | κλαγξαν ὀλοίτροχοι. Sept. II, Str. α 3.)

[Man führt Herc. fur. VII, 7 mit Unrecht an, denn δάιε kann recht gut ⏑ ⏑ ⏑ quantitirt werden, nach § 6, 4.]

d. > ⁝ ⏑ ⏑ _ > | ⏑ ⏑.

VII. *a.* ⏑ ⁝ _ _ ⏑ | ⏑ ⏑. τὰ δ' ἔξω νόμιμα. Bacch. VI, Gstr. 12.
b. > ⁝ _ _ ⏑ | ⏑ ⏑. τοὐμὸν τίς τίς ἔλα | χε τέκος, ἔνεπε. Tro. II, 9.
c. ⏑ ⁝ _ _ > | ⏑ ⏑. (τί φῄς ὦ παῖ, τίνα. Ant. VIII, Gstr. α 7.)
d. > ⁝ _ _ > | ⏑ ⏑.

VIII. *a.* ⏑ ⁝ _ ⏑ ⏑ ⏑ | ⏑ ⏑. (Ζεὸς τότ' ἄρα τότε. Ant. VII, Str. β 3).
b. > ⁝ _ ⏑ ⏑ ⏑ | ⏑ ⏑.
c. ⏑ ⁝ _ ⏑ ⏑ > | ⏑ ⏑.
d. > ⁝ _ ⏑ ⏑ > | ⏑ ⏑.

Man sieht, dass von den 32 theoretisch vorausgesetzten Formen nur 19 wirklich in Gebrauch sind, von welchen übrigens mehrere auch nur äusserst vereinzelt vorkommen; 3 lassen sich nur je an einer Stelle nachweisen, und zwar so, dass in der Gegenstrophe eine andere Form entspricht, so dass ihr Vorkommen nur einen Mangel an äusserster Akribie von Seiten des Dichters bedeutet; 10 derselben sind an keiner einzigen Stelle nachweisbar. Wie diese Verhältnisse aus der rhythmischen Theorie sich zwanglos ergeben, werden wir später sehen; zunächst aber ist zu zeigen, wie auch die neueren Metriker, unter ihnen Westphal, noch dazu kommen, Formen anzunehmen, die von der rhythmischen Theorie aus von vornherein unwahrscheinlich sind, und wie sie Belegstellen finden, wo keine sind.

3. Wenn nicht weniger als 32 Silbencombinationen wenigstens nach bisheriger Theorie als reine Dochmien, sogar ohne fremde Zusätze oder ohne Verstümmelung erklärt werden können, so würde man nach derselben Methode, ja sogar noch mit viel grösserer Wahrscheinlichkeit bei einem anderen, weit gebräuchlicheren Satze, der gewöhnlichen anapästischen Tetrapodie, eine noch viel grossartigere Formenverschiedenheit berechnen können. Da nämlich, den Ictenverhältnissen der Anapästen entsprechend, jede Thesis derselben aufgelöst und jede Arsis zusammengezogen werden kann, was das allgemeine Schema ⏑⏑ ⁝ ⏑⏑ ⏑⏑ | ⏑⏑ ⏑⏑ | ⏑⏑ ⏑⏑ | ⏑⏑ ergibt, so würde man, einzig auf die Silbencombinationen achtend, mehrere hundert (236) Formen herausrechnen können, von denen nicht eine einzige eine irrationale Silbe hätte, in denen kein Takt verkürzt wäre u. s. w. Man würde also von der Stammform

⏑ ⏑ ⁝ _ ⏑ ⏑ | _ ⏑ ⏑ | _ ⏑ ⏑ | _ von einzelnen Zusammenziehungen wie _ ⁝ _ ⏑ ⏑ | _ ⏑ ⏑ | _ ⏑ ⏑ | _, ⏑ ⏑ ⁝ _ _ | _ ⏑ ⏑ | _ ⏑ ⏑ | _ u. s. w. an gelangen bis zu _ ⁝ _ _ | _ _ | _ _ | _; dann von einzelnen Auflösungen wie ⏑ ⏑ ⁝ ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ | _ ⏑ ⏑ | _ ⏑ ⏑ | _, ⏑ ⏑ ⁝ _ ⏑ ⏑ | ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ | _ ⏑ ⏑ | _ bis zu ⏑ ⏑ ⁝ ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ | ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ | ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ | ⏑ ⏑; dann kämen die Umkehrungen an die Reihe, von _ ⁝ ⏑ ⏑ _ | _ ⏑ ⏑ | _ ⏑ ⏑ | _ an bis zu _ ⁝ ⏑ ⏑ _ | ⏑ ⏑ _ | ⏑ ⏑ _ | ⏑ ⏑; endlich folgten Sätze mit allen möglichen Variationen durch einander, wie: _ ⁝ _ ⏑ ⏑ | ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ | ⏑ ⏑ _ | _, _ ⁝ _ _ | ⏑ ⏑ _ | _ ⏑ ⏑ | ⏑ ⏑ u. s. w., eine ganz ungeheure Zahl!

Wollte man nun alles als anapästische Tetrapodie erklären, was irgend diese Erklärung zuliesse, gerade wie Seidler es mit den Dochmien gemacht hat und Westphal in wenig geringerem Grade: dann würden eine Menge der herrlichsten Chorgesänge sich als ein widerliches, geradezu ekelhaftes Gemisch der widersprechendsten Rhythmen ergeben. Mitten zwischen den feierlichsten Dactylen würden bald straffe Marschweisen, bald taumelnde Dochmien ertönen. Ja ganze lange Partien, so jene concitirten Dactylen, würden als reine Anapästen erscheinen. Man mache sich dieses an einer kleineren Partie klar, Soph. El. I, Str. β 12—15:

Δάκρυσι μυδαλέα, τὸν ἀνήνυτον
οἶτον ἔχουσα κακῶν· ὁ δὲ λάθεται
ὧν τ' ἔπαθ' ὧν τ' ἐδάη. τί γὰρ οὐχ ἐμοὶ
ἔρχεται ἀγγελίας ἀπατώμενον;

Wer würde hier, trotzdem gerade die concitirten Dactylen nach § 16, 15 als *versus nexi* eine so enge Verwandtschaft mit den Anapästen haben, es erträglich finden, genau im Gegensatz zu den sprachlichen Verhältnissen, unausgesetzt zu intoniren:

_ ⁝ ⏑ ⏑ _ | ⏑ ⏑ _ | ⏑ ⏑ _ | ⏑ ⏑?

Und wer sollte nicht zurückschrecken vor einer Intonirung, die der herben und gleichsam zerschmelzenden Klage etwas Straffes, gleichsam mannhaft Kriegerisches gäbe? Wie aber ist ein solcher, des Sinnes entbehrender Formalismus zu überwinden? Indem man die Compositionen als wohl entwickelte Ganze auffasst und sich bewusst wird, dass der einzelne Satz nicht erklärbar ist, bevor man

auch den Vers, die Periode, die Strophe, den ganzen Gesang, ja möglicherweise die ganze Tragödie und Trilogie genau berücksichtigt hat. Geschieht dies, und geschieht dies im Hinblick auf das, was die anderen Compositionen erkennen lassen, dann werden schwerlich Räthsel zurückbleiben. Als neuestes genaues Beispiel möge man sich das in § 21 ansehen. Und die erhaltenen Resultate werden ausserdem haargenau mit dem Ethos der Texte stimmen, werden möglicher Weise sogar erkennen lassen, welche Art von Tanz vorliege.

Eine blosse Sammlung von Stellen hat nicht einmal annähernd den Werth, welchen eine Sammlung von Naturalien von einem gänzlich Unkundigen zusammengebracht, für die Wissenschaft hat. Denn möge dieser manches verstümmeln und schlecht präserviren, möge er über die Fundorte u. s. w. keine Auskunft zu geben im Stande sein: immer werden doch bestimmte Naturkörper oder deren Bruchstücke vorliegen. Dochmien aber mitten in logaödischen Strophen u. s. w. auffinden, indem man die Stücke mehrerer Sätze, um sie zu erlangen, zusammenkittet: das steht jenem Verfahren, womit manche Naturalienhändler Unkundige zu täuschen pflegen, vollkommen analog; ich meine das künstliche Zusammenleimen von Theilen verschiedener Thiere, um hierdurch ganz wunderbare neue Arten zu erzeugen. Wenn man in einem ehemals so dunklen Gebiete wie die Metrik früher in grösstem Umfange zu solchen Producten gelangte, so war eine Entschuldigung auch unmittelbar gefunden: man griff in der Finsterniss heraus, was die Hände erfassten, und das Bedürfniss, die Fetzen später zu vereinen, war unabweisbar. Wenn man aber hartnäckig in dieser Methode fortfährt, wie W. Brambach es noch gegenwärtig gelüstet, so soll man nicht den Anspruch erheben, als Blinder, oder als Dilettant lehren zu wollen. Dass ich hierbei nicht ausschliesslich an Dochmien denke, ist wohl selbstverständlich.

4. Sehen wir einmal von der rhythmischen Notirung ab! Die Silbencombination ⏑ — — ⏑ —, welche der Stammform des Dochmius zu Grunde liegt, kann in keinem Falle als choreïsche Tripodie, ⏑ ⁝ ⊔ | — ⏑ | — ∧ ‖ oder etwa ⏑ — | — ⏑ | — ∧ ‖ aufgefasst werden, wofür die Gründe anderswo angegeben sind (cf. § 21 etc.); auch bei Logaöden würde diese Tripodie nur unter ausserordentlichen

Umständen auftreten können. Die Messung ergibt sich zunächst aus einer häufigen Nebenform, ⏑ ⏑ ⏑ ‒ ⏑ ‒, welche in der Gegenstrophe entsprechen kann; dass aber nicht notirt werden könne ⏑ ⏒ | ‒ ⏑ | ‒, dies zeigt die so häufige Irrationalität der ersten Silbe: ≥ ⁝ ⏑ ⏑ ‒ ⏑ | ‒; cf. Comp. § 6. Wie aber, wenn in längeren Partien die Silbencombination ‒ ⏑ ⏑ ‒ ⏑ ‒ auftritt?

Sept. V, Str. β 1.

Ἀλλὰ σὺ μὴ ἑποτρύνου· κακὸς οὐ κεκλήσει, βίου εὖ κυρήσας·
μελάναιγις οὐκ εἶσι δόμους Ἐρινύς, ὅταν ἐκ χερῶν

Sollte man hier nicht eben so gut lauter logaödische Tripodien annehmen können,

‒ ⏑ | ‒ ⏑ | ‒ ‖ ‒ ⏑ | ‒ ⏑ | ‒ ‖ ‒ ⏑ | ‒ ⏑ | ‒ ‖ ‒ ⏑ | ‒ ⏑ | ‒, ‖ ‒ ⏑ | ‒ ⏑ | ‒ ‖ ‒ ⏑ | ‒ ⏑ | ‒ ∧ ‖,

als echte Dochmien?

> ⁝ ⏑ ⏑ ‒ ⏑ | ‒ >· ‖ ⏑ ⏑ ‒ ⏑ | ‒ >· ‖ ⏑ ⏑ ‒ ⏑ | ‒ >· ‖ ⏑ ⏑ ‒ ⏑ | ‒, > ‖ ⏑ ⏑ ‒ ⏑ | ‒ >· ‖ ⏑ ⏑ ‒ ⏑ | ‒ ∧ ‖

Tritt doch selbst bei den letzteren die so gewöhnliche Cäsur ganz hinter die viel seltnere Diäresis zurück, und zwar übereinstimmend in Strophe und Gegenstrophe! Und dazu kommt, dass die Worteinschnitte in den Asynartien jener logaödischen Tripodien ganz in Uebereinstimmung mit dem Ethos des Textes fehlen, nach § 17, 8. Obendrein schliesst in diesem Strophenpaar ein entschieden logaödischer Satz, wie in dem vorhergehenden, da die Silbencombination ‒ ⏑ ⏑ ‒ ⏑ ‒ ⏒ nicht als vollauslautender Dochmius, > ⁝ ⏑ ⏑ ‒ ⏑ | ‒ ⏑ ‖, nach Eurh. § 18, 4 aufgefasst werden kann. Am Schluss eines mehrgliedrigen Verses wäre dieser Auslaut schon eher denkbar, indem hierdurch eine sinnreiche Antithese zwischen seinen Gliedern entstände; und so habe ich das Vorkommen an einer einzelnen Stelle in solchem Verhältnisse bei Aeschylus auch constatirt (cf. Eurh. l. l.); aber ein voll auslautender Dochmius als Einzelvers hätte doch einen zu starken Contrast in sich. Man darf nicht mit Reihen wie ⏑ ⁝ ‒ ⏑ | ‒ ⏑ | ‒ ⏑ | ‒ ⏑ ‖ u. dgl. vergleichen, da Choreen, Logaöden und Dactylen nicht strenge steigende Takte sind; schon der Hexameter zeigt einen dactylischen Nachsatz, der steigend beginnt und voll auslautet. Ja selbst die Joniker gehen leicht und

zwanglos in den fallenden Rhythmus über, wie nicht nur Verse wie Oed. R. II, β 5:

– – ◡ ◡ | – – ◡ ◡ | – – ◡, ◡ ‖ – – ◡ ◡ | – – ◡ ◡ | – – ⊼ ‖

(ein Vers, der schön die steigenden Joniker mit den Choriamben derselben Strophe vermittelt), beweisen, sondern ganz besonders deutlich durch die so häufige Umknickung wird, ◡ ◡ ⁝ – ◡ – ◡ | – –, ◡ ◡ ‖ – – ◡ ◡ | ⌴ ⊼ ‖. Aber bei den bakchiischen Dochmien kann eine solche Tendenz nicht angenommen werden, und selbst die nicht allzu selten vorkommende Diäresis, ◡ ⁝ – – ◡ | – ◡ · ‖ – – ◡ | – ∧ ‖, ist nur ein sehr schwacher Anklang hiezu, da die einen Satz schliessenden Arsen von einem sehr schwankenden musikalischen Charakter sein können (§ 17, 3).

Mit Recht wurde dennoch jenem Gesange dochmischer Charakter zugesprochen. Denn, verglich man Gesänge ähnlichen Inhaltes, so zeigten diese auch bei Aeschylus durchgängig dochmisches Mass, und zwar meist mit so wechselnden Taktformen, darunter ◡ ⁝ – – ◡ | –, dass kein Zweifel obwalten könnte; man gelangt so zur Kenntniss des den Dochmien eigenen Ethos, das obendrein vorzüglich mit ihrem rhythmischen Baue harmonirt. Sodann aber war der rhythmische Verlauf des ganzen Trauerspiels entscheidend und obendrein stimmte damit seine Stellung in der Trilogie. Ueber beides klärt das letzte Buch der Compositionslehre auf. Viel weniger Gewicht war schon zu legen auf die Responsion von τί μέμονας τέκνον Str. α 1 mit ὠμοδακής σ' ἄγαν Gstr. α 1, d. i. ≥ ⁝ ◡ ◡ – ◡ | – ∧ ‖. Auch war der Abschluss beider Strophenpaare durch die logaödische Tetrapodie ⏑ ◡ | – ◡ | ⌴ | – ∧ ‖ keineswegs auffällig, da so unruhige Takte wie die Dochmien vielmehr vorzugsweise durch ähnliche Sätze abgeschlossen werden. Und übrigens hat der dritte Band der Kunstformen einen deutlichen Begriff von jenem häufigen Taktwechsel kommatischer und ihnen verwandter Compositionen gegeben. Wer die Sache äusserlich erwiesen haben will, der denke nur daran, wie zahlreiche Partien neben jenen Dochmien gar keine andere Eintheilung zulassen, als in Choreen, Logaöden, Bakchien und etwa Päonen. Gibt es nun einzelne Stellen, wo man zweifeln könnte, so ist doch wohl die einzig richtige Art der Entscheidung von einer genauen Analyse der ganzen Gesänge zu erwarten. Die Methode aber, hier dann überall, auch gegen den Sinn des Ganzen,

Dochmien herauszufischen, muss, nachdem der richtige Weg erschlossen ist, als ein ausgesprochener Dilettantismus bezeichnet werden.

5. Schlimmer noch steht es, wenn man auch aus solchen Gesängen Dochmien belegt, die entschieden nicht die geringsten Anklänge daran haben. So citirt Westphal mehrmals Bruchstücke von Versen aus Pers. IV, El. V, Str. 14—19 u. s. w., namentlich um seltene, zum Theil gar nicht vorhandene, ja nach rhythmisch-metrischer Theorie nicht einmal zu erwartende Formen zu belegen. Hätte es nun nicht wenigstens auffallen müssen, dass man jene absonderlichen Formen nur in Gesängen aufzufinden vermochte, die im grossen Ganzen ganz andere Taktmässe hatten? Wollte man sich bei solchem Verfahren irgend etwas denken, so müsste man einen besondern Eclat voraussetzen, da, wo mitten in die choreïschen, logaödischen oder irgend andere Rhythmen ein Dochmius, als Eule unter den Krähen, plötzlich die unangekündigte Erscheinung machte. Hätte man dann sich nur den Text angesehen, so hätte man gefunden, dass keine Spur eines solchen Eclats vorhanden war.

So lässt sich allerdings, wenn man Pers. IV, γ 1 liest: Βαλήν, ἀρχαῖος βαλήν, ἴθι ἵκου, ein dochmischer Dimeter herausfinden:

⏑ ⁝ — — > | —, ⏑ ‖ — ⏑ ⏑ ⏑ | — ∧ ‖.

obgleich die Gegenstrophe nicht genau stimmt,

ὅπως καινά τε κλύῃς, νέα τ' ἄχη

⏑ ⁝ — — ⏑ | ⏓, ⏑ ‖ — ⏑ ⏑ ⏑ | — ∧ ‖

Aber die Schreibart ἀρχαῖε (eine Quantitirung, die, wie wir gesehen haben, auch anderweitig zu belegen ist, übrigens nicht unbedingt nothwendig ist, da auch ≳ ⏑ ⏑ vorkommt; vgl. § 6, 4 und § 19, 7) stellt vollkommene Conformität her:

⏑ ⁝ ⊔ | ⊔ | ⏑ ⏑ ⏑ | ⊔ | ⏑ ⏑ ⏑ | — ∧ ‖

Und der Eclat? Der ganze Gesang ist eine feierliche Beschwörung des Königs Dareios, an seinem Grabe ausgeführt; schon in den beiden vorhergehenden Strophenpaaren wird bald er, bald die chthonischen Gottheiten angerufen: Str. γ u. s. w. fahren einfach in der bisherigen Weise fort!

Und wie einfach, conform, und doch ergreifend ist die Com-

position des ganzen Gesanges! Da beginnt das erste Strophenpaar mit jenen die tiefinnerste Aufregung bezeichnenden Choriamben, die sich stufenweise zu wohl geordneten Logaöden hinabsenken. Der Chor hat das Schreckliche gewagt und das anfängliche Grauen niedergekämpft; und so beginnt denn das zweite Strophenpaar minder tumultuarisch mit Jonikern, die aber äusserst passend an jene Choriamben durch den Eingang ⏑ ⏑ ⏑ | — — ⏑ ⏑ | — — ⏑ ⏑ ‖ angeknüpft werden: denn so will ein solcher Takt verstanden sein, und man muss endlich dahin gelangen, einzusehen, dass blosse Angaben wie: „Ausserdem kommt hin und wieder die und die Taktform vor" u. dgl. ganz nutzlos sind. Die Theorie muss sich befähigt zeigen, alles und jedes Auffällige oder Hervorstechende genügend zu erklären. Choriamben können hier schon aus äusseren Gründen nicht wieder angenommen werden, wie der Bau des ganzen Verses zeigt:

⏑ ⏑ ⏑ | — — ⏑ ⏑ | — — ⏑ ⏑ ‖ — ⏑ — ⏑ | — — ⏑ ‖,

wo man mit Choriamben sogleich stecken bleibt: — ⏑ ⏑ — | — ⏑ ⏑ — | — ⏑ ⏑ — . . . . .? So zwingt uns denn schon die rein äussere Sachlage, das zu constatiren, was einen so herrlichen Sinn gibt. Weiter dann das dritte Strophenpaar: jonische Anklänge der Logaöden, zu ruhigeren Formen gesenkt. Ich will durch Icten dieses Uebergangsthema (§ 14, 5) der ersten Periode deutlich machen:

⏑ ⏑ | — ⏑ | — ⏑ ⏑ | — ⏑ ⏑ ⏑ | — ∧ ‖
— ⏑ | — ⏑ | — ⏑ | — ⏑ ‖
ω ⏑ | — ⏑ | — ⏑ ⏑ | — ⏑ ⏑ | — ∧ ‖

Die schliessende Epodos endlich zeigt anfänglich sehr gleichmässig verfliessende logaödische Reihen, dann aber am Schlusse lauter gewichtige Noten, die gewaltige Grösse des Verlustes malend. Denn so ist die letzte Periode zu construiren:

Πᾶσαι [δι' ἂν] γᾷ γᾷδ' ἐξέφϑινται
αἱ τρίσκαλμοι νᾶες ἄναες ἄναες.

> ⏑ | — | — | — | — ‖ — | — | — | — ∧ ‖
— | — | — | — ‖ — ⏑ | — ⏑ | — | — ∧ ‖

Takt zurück und jede folgende Staffel ist eine niedrigere; am Schluss aber bricht das entgegengesetzte Extrem, die tiefste Staffel durch: nicht die gewaltige Aufregung, die in eigenthümlicher Weise mit feierlicher, heiliger Ehrfurcht verbunden, ein Ausfluss der Selbstüberwindung, des Kampfes gegen das Grauen ist: sondern die den gedehnten Reihen so eigenthümliche tief innere Ergriffenheit, welche aus der Betrachtung der Grösse des Verlustes folgt. Man kann durch ein einfaches Diagramm versinnbildlichen.

	Str. α.	Str. β.	Str. γ.	Ep.
I.	Choriamben.			
II.		Joniker.		
III			Jonische Logaöden.	
IV.	Gemeine Logaöden.	Gemeine Logaöden.	Gemeine Logaöden.	Gemeine Logaöden.
V.				Gedehnte Reihen.

Diese mit dem Inhalte so ausgezeichnet stimmende, höchst eigenthümliche und doch so scharf erkennbare und völlig sichere Composition wird nun sogleich vollständig zerstört mit jenen zwei Westphalschen Dochmien, so dass ein ungeordneter Trümmerhaufen zurückbleibt, den uns wahrlich der grosse Meister Aeschylus nicht zu bieten gewagt haben würde. Zu solchen Resultaten (ich habe ähnliche Consequenzen schon anderswo wiederholt gezeigt und kann sie für jede antike kunstreiche Composition ohne eine einzige Ausnahme nachweisen) gelangt man mit der Methode des Citirens von Fetzen aus grossen Werken, die Einem vollkommen unverstanden geblieben sind!

6. Zeigen wir nun noch eine ähnliche Consequenz in Soph. El. V, Str. α 14—18. Wir müssen uns ja immer an wenigen Beispielen genügen lassen, um nicht an die Grenze des Unabseh-

baren zu gelangen. Die betreffende Stelle, eine wohl abgerundete Periode, lautet in der Strophe:

Ὀτοτοτοτοῖ, τοτοῖ,	> ⁝ ⏑ ⏑ ⏑ ∣ _ ⏑ ∣ _ ∧ ‖
ἀνέφελον ἐνέβαλες	≥ ⁝ ⏑ ⏑ ⏑ ∣ ⏑ ⏑ ⏑ ∣ _ ∧ ‖
οὔ ποτε καταλύσιμον,	> ⁝ ⏑ ⏑ ⏑ ∣ ⏑ ⏑ ⏑ ∣ _ ∧ ‖
οὐδέ ποτε λησόμενον	> ⁝ ⏑ ⏑ ⏑ ∣ ⏑ ⏑ ∣ _ ∧ ‖
ἀμέτερον οἷον ἔφυ κακόν.	> ⁝ ⏑ ⏑ ⏑ ∣ ⏑ ⏑ ∣ _ ⏑ ∣ _ ∧ ‖

Wir erkennen in den rasch abbrechenden, zuerst choreïschen, dann logaödischen Tripodien eine Vermittelung mit vorhergegangenen dochmischen Partien der kommatischen Strophe. Unmittelbar vorhergegangen war übrigens schon eine choreïsche Periode, die ebenfalls an Dochmien in ihrem zweiten Verse erinnert, aber auf keine Weise als solche geschrieben werden kann:

⏑ ⁝ _ ⏑ ∣ _ ⏑ ∣ ⏑ _ ∣ _ ∧ ‖
⏑ ⁝ ⏑ _ ∣ _ ⏑ ∣ ⏑ _ ∣ _ ∧ ‖

Die Idee der ganzen Strophe ist, freilich wie immer, von überzeugender Einfachheit, Klarheit und rhythmischer Wirkung.

I. Dochmische Periode, beginnend mit der die höchste Aufregung bezeichnenden Form ⏑ ⁝ ⏑ _ ⏑ ∣ _ ∧ ‖, die sogleich in die ruhigste Form ⏑ ⁝ _ _ ⏑ ∣ _ ∧ ‖ übergeht, und vermöge dieser in die lebendigere ⏑ ⁝ ⏑ ⏑ _ ⏑ ∣ _ ∧ ‖ übergeleitet wird: denn dass die letzte dieser Formen die geringste Verwandtschaft zu der ersten zeigt, ist offensichtlich.

Dann Trimeter.

II. Dochmische Periode, aus einem Verse, ⏑ ⁝ ⏑ ⏑ _ ⏑ ∣ _ ⏑ ‖ _ _ ⏑ ∣ _ ∧ ‖ bestehend. Man sieht, wie der erste Satz den Schlusssatz der ersten Periode wieder aufnimmt, der zweite fest und sicher abschliesst.

III. Die kleine zweiversige choreïsche Periode, die vermöge ⏑ ⁝ ⏑ _ ∣ _ ⏑ ∣ ⏑ _ ∣ _ ∧ ‖ an den Schluss der zweiten Periode anknüpft.

IV. Neue Anknüpfung an die Dochmien, diesmal aber an die lebendigere Form ⏑ ⁝ ⏑ ⏑ _ ⏑ ∣ _ ∧ ‖, denn hieran erinnert der erste Vers, > ⁝ ⏑ ⏑ ⏑ ∣ _ ⏑ ∣ _ ∧ ‖ in der That ein ***hypodochmius***

(Mon. § 8, 4), was durch die Betonung > ⁝ ⏑ ⏑ ⏑ | ⏓ ⏑ | ⏓ ∧ ‖ festgehalten werden kann. — Die nächsten beiden Verse verlassen vermöge ihrer doppelten Auflösungen das dochmische Gepräge und nähern sich durch ihre Dreikürzen den Logaöden an. — Der folgende Vers ist dann in der That eine logaödische Tripodie. Endlich folgt eine logaödische Tetrapodie, die aber ebenfalls ganz unmittelbar an den vorhergehenden Vers anknüpft, von dem sie nur durch eine schliessliche, einen Takt umfassende Erweiterung sich unterscheidet. So ist denn der unvollkommene Abschluss der dritten Periode, mit stark dochmischem Anklange, nun zu vollkommenster Befriedigung aufgelöst. Jede Periode schliesst sich eng an die vorhergehende und bis in die einzelnen Sätze kann man die genaueste Entwickelung verfolgen.

Wie aber nun, wenn plötzlich wieder, nach der Angabe Westphals, zu Anfang der Schlussperiode zwei neue Dochmien hereinplumpsen? Die ganze Composition ist zerstört; es bleibt nichts nach als einzelne, zusammenhanglose Verse. Und obendrein, W. findet

ἀνέφελον ἐνέβαλες οὔ ποτε καταλύσιμον

⏑ ⁝ ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ | ⏑ ⏑, > | ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ | ⏑ ⏑ ∧ ‖

und in der Gegenstrophe:

τᾶς πάρος ἔτι χάριτος, εἴ σε θεὸς ἐπόρισεν

> ⁝ ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ | ⏑ ⏑, > ‖ ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ | ⏑ ⏑ ∧ ‖

Das sind Formen, die mit am schwersten nachweisbar sind, wesshalb ich in der Uebersicht kein Beispiel ohne Wortbruch geben konnte. Was aber würde W. mit dem folgenden Verse, der fast unmerklich abweicht, das logaödische Mass deutlicher hervortreten lassend, und was mit dem Schlussverse anfangen? Hier ist doch das δοχμιάζειν τὸν ῥυθμόν, wie man ja ganz passend benennen kann, schliesslich an der Grenze des Möglichen angelangt. Jener leise, kaum merkliche Uebergang zwischen den Versen der Schlussperiode ist ebenfalls total zerstört: man gelangt mit einem male von den lahmen Dochmien > ⁝ ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ | ⏑ ⏑ zu der kräftigen logaödischen Tripodie: > ⁝ ⏑ ⏑ ⏑ | ⏑ ⏑ | ⏑ ∧ ‖!

So dürfte es wohl für jeden evident geworden sein, dass in bisheriger Weise nicht mehr zu citiren war; man müsste sich viel-

mehr wohl bewusst sein, was zweifelhafte Silbencombinationen in einem bestimmten Zusammenhange bedeuten. Dieser aber lässt eben so sicher unterscheiden, wie der syntaktische, der mir trotz der äusseren Gleichheit der Formen dennoch höchst selten Zweifel zurücklässt, ob τύπτω Indicativ oder Conjunctiv, τοῖν Genitiv oder Dativ sei.

A. Seidler's Theorie der Dochmien steht vielmehr hoch erhaben über derjenigen Westphals, welcher Formen citirt, von deren Werth, Wohlklang u. s. w. er keinen Begriff hat, während Seidler, gleich G. Hermann, ein feines Gefühl für die metrische — weniger für die rhythmische — Gesetzlichkeit fast in jedem Abschnitte seines Buches offenbart. Freilich haben jene Männer auch, als sie die erste Finsterniss lichteten, nicht in dem Nachbeten des kindischen Unsinnes der alten Metriker das Heil gesucht, noch weniger die mathematische Rechenformel an ihre Aussprüche gelegt. Was vermöge der letzteren von W. in der zweiten Ausgabe seiner Metrik bei den Dochmien herausgerechnet ist, dies kann, da es die Grundregeln der ganzen griechischen Metrik ignorirt, jetzt mit Schweigen übergangen werden.

7. Die beim Dochmius gestatteten irrationalen Silben geben uns zunächst willkommenen Aufschluss über sein wirkliches Wesen und seine Intonation. Die irrationale Silbe am Anfange erklärt sich aus dem Wesen des Auftaktes überhaupt; diejenige vor der letzten Thesis aber zeigt, wie stark hier die Gegenintonation war, so dass sich die beiden Theile des Dochmius in ähnlicher Weise entgegenstanden, wie zwei choreïsche Dipodien (nicht einzelne $^3/_8$-Takte). Eine solche Schärfe der Intonation ist auch dem Ethos des dochmischen Rhythmus ausgezeichnet angemessen. Sie wird ferner bewiesen durch die gestatteten Auflösungen. In ⏑ ⁝ ⏑ ⏑ — ⏑ | — und ⏑ ⁝ ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ | — zeigt sich, da diese Formen häufig vorkommen, dass der „Hauptictus" wenig Uebergewicht haben konnte. Man wird lebhaft an die Anapästen erinnert. Würde man den Dochmius theilen in

⏑ ⁝ — | — ⏑ — |, oder ⏑ ⏓ | ⏓ ⏑ — |

d. h. einen ganz unregelmässig intonirten ersten Takt annehmen, so würde der zweite Theil ein Päon sein, d. h. in der Melodie würde ⏓ ⏑ — eine Antithese zu voraufgegangenen ⏑ ⏓ machen.

Unmöglich wäre eine solche Intonirung nicht, aber im höchsten Grade unnatürlich und desshalb für die Praxis gar nicht festzuhalten. Aber diese Theorie, auf welche man wiederholt verfallen ist, wird vollständig durch Folgendes widerlegt:

I. Päonen dulden nie eine irrationale Uebermittelung der Thesis und Gegenthesis, $\_ > \_ \mid$ oder $\_ \geq \_ \mid$. Wie dieses dem eigentlichen, in der Compositionslehre erläuterten Wesen der Taktart widersprechen würde, so findet sich dafür auch nicht ein einziger Beleg, weder in den zahlreichen päonischen Weisen des Aristophanes, bei dem doch die Choreen so unbedenklich selbst in melischen Weisen irrationale Silben haben, noch in den schwungvollen Epinikien des Pindar oder den einfacheren päonischen Partien der Tragiker.

II. Die Dochmien verrathen dadurch, dass sie so leicht in echte Bakchien übergehen, auch die nahe Verwandtschaft zu diesen. Mit Päonen dagegen haben sie selten Beziehungen, und diese sind meist gut vermittelt. — Man wird namentlich in Euripides leicht eine Menge Belege finden. cf. Mon. § 10.

III. Endlich findet auch die so significante und nicht seltne Form $\breve{} : \sqcup \breve{} \mid \_ \wedge \|$ ihre alleinige Erklärung aus der bakchiischen Intonirung des Dochmius, denn

$$\breve{} : \sqcup \breve{} \mid \_ \wedge \| = \breve{} : \overset{\frown}{\_ \_} \breve{} \mid \_ \wedge \|.$$

Dass dagegen der Schluss eines Taktes mit dem Anfange des folgenden verschmolzen werde, ist an sich unrhythmisch, in der modernen Musik nur auf Kosten einer strengeren Gliederung eingeführt, und wird durch kein einziges Anzeichen in antiken Dichtungen bezeugt. Auch muss man sich dessen immer bewusst bleiben, dass ähnliche Ueberkünstelungen, so effectvoll sie auch hin und wieder sein mögen, doch nicht für eine frühere Epoche einer so edlen und einfachen Kunst, wie die griechische es in allen ihren Zweigen war, vorausgesetzt werden dürfen und die von uns ins Auge gefasste Praxis gerade für die reine Vocalmusik am ungelegensten ist.

8. Das häufigere oder seltnere Vorkommen der einzelnen Formen erklärt sich ganz von selbst aus ihrer Bildung. Wir sehen zunächst von den irrationalen Silben ab.

Die Stammform, I, erweist sich durch ihre drei stark intonirten Längen als zu kräftig, als dass sie in irgend überwiegendem Grade die Compositionen bilden könnte, in denen mehr ein unseliges, unsicheres Schwanken, als eine kraftvolle Leidenschaftlichkeit zum Ausdruck kommen soll. Sie wird desshalb viel seltener als Form II angewandt, die gerade am besten dieses Schwanken malt. Am liebsten bildet sie den Schluss der Verse, Perioden, Strophen oder Absätze und namentlich — wenn keine Choreen u. dgl. abschliessen — der ganzen Gesänge. Dass hierin kein unwiderrufliches Gesetz herrschen könne, ist wohl selbstverständlich, da man sich doch unmöglich sämmtliche Gedichte über denselben Leisten geschlagen denken kann. Aber die äussersten Extreme werden natürlich vermieden: die kräftigste und am besten abschliessende Form kann unmöglich einleiten, während die am wenigsten befriedigenden Formen abschliessen. cf. Comp. § 18.

F. II, ≳ ⁝ ⏑ ⏑ — ≳ | — ∧ ‖ bildet den eigentlichen Grundstock der meisten dochmischen Compositionen. Die Intonirung der ersten thetischen Kürze, darauf aber einer wirklichen Länge, gibt einen schönen Contrast und der Satz schliesst fest und sicher mit einer gut intonirten Länge.

F. III, ⏑ ⁝ ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ | — ∧ ‖. Flüchtig und doch gut abgeschlossen: ein Satz der sich unter mannigfachen Verhältnissen, auch am Schluss des Verses (namentlich nach der vierten Form) gut verwenden lässt, jedoch nicht allzu häufig auftreten darf. — So Ag. V, ς 6. — Eum. V, α 10. — Ag. VI, 1. 4. — Phil. II, 5. — Bacch. IX, 15. — Hec. V, 10. — Hel. IV, 28. 58. 66. — Herc. f. VI, 40. 50. VII, 4 u. s. w.

F. IV, ⏑ ⁝ ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ | ⏑ ⏑ ∧ ‖. Ganz und gar flüchtig, auch mit einem solchen und desshalb unbefriedigenden Schlusse, kann diese Form höchstens am Ende des Verses und der Periode, nicht mehr aber an dem des Absatzes oder der Strophe verwandt werden. Am besten wird damit das endlos sich wiederholende Leid gemalt, und desshalb treten so oft auch wiederholte Wörter in diesem Dochmius auf, in der Mehrzahl der Beispiele. Auch F. III neigt hierzu. Man erkenne dies an folgenden Beispielen:

Oed. R. VII, Str. α 2. (Man beachte ἄφατον).

νέφος ἐμὸν ἀπότροπον, ἐπιπλόμενον ἄφατον.

ib. Gstr. α 2. (Man beachte das doppelte ἔτι).

σὺ μὲν ἐμὸς ἐπίπολος ἔτι μόνιμος· ἔτι γὰρ . . . .

ib. Str. β 2.

ὁ κακὰ κακὰ τελῶν ἐμὰ τάδ' ἐμὰ πάθεα.

Hel. IV, 24.

πόσιν ἔχομεν ἔχεμεν.

ib. 58.

τά τε σὰ κακὰ μέλαθρα πάθεα, πάθεα μᾶ | τερ.

ib. 67.

ἔβαλε θεὸς ἀπό τε πόλεος ἀπό τε σέθεν.

Herc. fur. VIII, 16.

ὕπνον ὀλόμενον, ὃς ἔκαν' ἄλοχον, ἔκανε δὲ τέκεα τοξήρει.

ib. IX, 12.

ἐμὸς ἐμὸς ὅδε γόνος.

Or. I, Str. α 9.

κάταγε κάταγε, πρόσιθ' ἀτρέμας, ἀτρέμας ἴθι.

ib. Gstr. α 9.

ἄδικος ἄδικα τότ' ἄρ' ἔλακεν ἔλακεν ἀπόφο | νον . . .

F. V, ⏑ ⁝ – ⏑ ⏑ ⏑ | – ∧ ‖ sollte man für näher liegend ansehn, als ⏑ ⁝ ⏑ ⏑ – ⏑ | – ∧ ‖ und desshalb eine vorwiegende Verwendung derselben erwarten. Aber dieser Dochmius macht einen eigenthümlichen Eindruck. Die erste Länge, noch hervorgehoben durch den Auftakt, ist wie der Gipfel des Berges, von dem es hastig (jene drei Kürzen, die natürlich hier nur einen schwachen Nebenictus haben können, da die stark intonirte Länge, wenn sie vorhergeht, zu sehr ins Gewicht fällt), gleichsam purzelnd hinuntergeht, bis man mit einem kräftigen Bums unten aufschlägt. Würde der Satz oft wiederholt, so müsste wirklich — da er sich zu sehr einprägte — ein ähnlicher Eindruck entstehen. Daher wird er nur sparsam und zerstreut angewandt, wie in Eum. V, β 8. — Sept. IV, β 2. — Hipp. V, 20. — VII, 6. 13 u. s. w. Da aber dieser Dochmius fest und bestimmt abschliesst, so kann er auch unter den verschiedensten Umständen auftreten.

Die übrigen drei Formen, die wegen der Auflösung der letzten Thesis einen vagen Ausgang haben (§ 19, 5), kommen aus diesem Grunde nur höchst vereinzelt vor und eignen sich unter gar keinen Umständen zum Abschluss des Kommas, der Strophe oder gar des Gesanges. Ich werde die wenigen sicheren Stellen aufzählen, und darunter zugleich die entsprechenden Formen mit irrationalen Silben.

F. VI, ⏑ ⁝ ⏑ ⏑ ‒ ⏑ | ⏑ ⏑ ∧ ‖, entwickelt aus der gebräuchlichsten Form II, hat in sich eine gute Antithese, zwischen der ersten und dritten Thesis, so dass der Schluss nun nicht mehr allzu matt erscheint, da auch die Hauptthesis aufgelöst ist. So findet sich denn die Form noch ziemlich oft. Einmal steht sie sogar am Schluss einer kleinen, von einem Trimeter unterbrochenen Periode, ohne Zweifel, um gegen einen überkräftigen Dochmius einen Contrast zu bilden (der dann in der folgenden Periode ausgesöhnt wird), Bacch. VIII, 10.

Βάκχαι Καδμεῖαι, > ⁝ ‒ ‒ > | ‒ ∧ ‖
τὸν καλλίνικον κλεινὸν ἐξεπράξατε
εἰς γόον, εἰς δάκρυα. > ⁝ ⏑ ⏑ ‒ ⏑ | ⏑ ⏑ ∧ ‖

Am Versschlusse finden wir F. VI dreimal die flüchtige Form ⏑ ⁝ ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ | ⏑ ⏑ abschliessend; zweimal als Nachsatz zu der verwandten Form ⏑ ⁝ ⏑ ⏑ ‒ ⏑ | ‒; einmal gleichsam als Milderung hinter der kräftigen Stammform.

Herc. fur. IV, 24. ⏑ ⁝ ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ > | ⏑ ⏑ >· ‖ ⏑ ⏑ ‒ ⏑ | ⏑ ⏑ ∧ ‖·
ib. IX, 2. ⏑ ⁝ ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ | ⏑ ⏑, ⏑ ‖ ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ ⏑, ⏑ ‖ ⏑ ⏑ ‒ ⏑ | ⏑ ⏑ ∧ ‖·
ib. VII, 7. ⏑ ⁝ ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ | ⏑ ⏑ ⏑ ‖ ⏑ ⏑ ‒ > | ⏑ ⏑ ∧ ‖·
Hec. VIII, γ 1. > ⁝ ⏑ ⏑ ‒ ⏑ | ‒, > ‖ ⏑ ⏑ ‒ ⏑ | ⏑ ⏑ ∧ ‖·
Sept. II, α Gstr. 2. ⏑ ⁝ ⏑ ⏑ ‒ ⏑ | ‒ > ‖ ⏑ ⏑ ‒ ⏑ | ‒ ⏑ ‖ ⏑ ⏑ ⏑⏑ ⏑ | ⏑ ⏑ ∧ ‖·
Ant. VIII, δ 3. ⏑ ⁝ ‒ ‒ ⏑ | ‒ ≥ ‖ ⏑ ⏑ ‒ ⏑ | ⏑⏑ ∧ ‖

Wesentlich häufiger steht die Form auch nicht als Vordersatz des Verses.

Sept. II, Str. α 3.

ὅτε τε σύριγγες ἔκλαγξαν ὀλοίτροχοι.
⏑ ⁝ ⏑ ⏑ ‒ ≥ | ⏑ ⏑ >· ‖ ⏑ ⏑ ‒ ⏑ | ‒ ∧ ‖·
Ant. VIII, δ 4. ≥ ⁝ ⏑⏑ ‒ ⏑ | ⏑ ⏑, ⏑ ‖ ‒ ‒ ⏑ | ‒ ∧ ‖·

Bacch. VII, 8. ⏑ ⁝ ⏑ ⏑ ‒ ⏑ | ⏑ ⏑ ⏑ ‖ ⏑ ⏑ ‒ > | ‒ ∧ ‖
Hipp. V, 15. ⏑ ⁝ ⏑ ⏑ ‒ ⏑ | ⏑ ⏑, ⏑ ‖ ⏑ ⏑ ‒ ⏑ | ‒ ∧ ‖
Herc. fur. VIII, 9. ⏑ ⁝ ⏑ ⏑ ‒ ⏑ | ⏑ ⏑ ⏑ ‖ ⏑ ⏑ ‒ > | ‒ ∧ ‖
Tro. III, α 1. ≥ ⁝ ⏑ ⏑ ⏑⏑ ⏑ | ⏒, ⏑ ‖ ⏑ ⏑ ‒ ⏑ | ‒ ∧ ‖.
Oed. R. VII, β 9. ≥ ⁝ ⏑ ⏑ ‒ ⏑ | ⏑ ⏑, ⏑ ‖ ⏑ ⏑ ‒ ⏑ | ‒ ∧ ‖
Acharn. V, 3. ⏑ ⁝ ⏑ ⏑ ‒ ⏑ | ⏑ ⏑, ⏑ ‖ ⏑ ⏑ ‒ ⏑ | ‒ ∧ ‖

Man sieht hier ganz besonders die nahe Verwandtschaft mit F. II sich offenbaren.

F. VII, ⏑ ⁝ ‒ ‒ ⏑ | ⏑ ⏑ ∧ ‖. Nach zwei so kräftigen Thesen erscheint der Schluss um so ungenügender. Daher kommt die Form sehr selten vor und nur zu Anfang des Verses.

Ant. VIII, α 7. ⏑ ⁝ ‒ ‒ ≥ | ⏑⏑. ⏑ ‖ ‒ ‒ ⏑ | ‒ ∧ ‖
Bacch. VI, Str. 12. ⏑ ⁝ ‒ ‒ ⏑ | ⏑ ⏑, ⏑ ‖ ‒ ‒ ⏑ | ‒ . ⏑ . ‖ ‒ ‒ ⏑ | ‒ ∧ ‖
Herc. fur. VI, 13. ⏑ ⁝ ‒ ‒ ⏑ | ⏑ ⏑, ⏑ ‖ ‒ ‒ ⏑ | ‒ ∧ ‖
ib. 4. ⏑ ⁝ ‒ ‒ ⏑ | ⏑ ⏑, ⏑ ‖ ⏑ ⏑ ‒ ⏑ | ‒ ∧ ‖
Tro. II, 9. > ⁝ ‒ ‒ ⏑ | ⏑ ⏑ ⏑. ‖ ⏑ ⏑ ‒ ⏑ | ‒ ∧ ‖
[Iph. Taur. IV, 1. ⏑ ⁝ ‒ ‒ ⏑ | ⏑ ⏑, > ‖ ⏑ ⏑ ‒ ⏑ | ‒ ∧ ‖
kritisch unsicher].

F. VIII. ⏑ ⁝ ‒ ⏑ ⏑ ⏑ | ⏑ ⏑ ∧ ‖. Diese Form ist, verglichen mit F. V, der sie entstammt, gleichsam ein schnelles Bergabrutschen, ohne dass man zuletzt auch noch einen sichern Halt findet, also gleichsam ins Leere hinein. Sie findet sich desshalb nur ein einziges Mal angewandt, und obendrein so, dass in der Gegenstrophe F. II entspricht, Ant. VIII, β 3:

Θεὸς τότ' ἄρα τότε μέγα βάρος μ' ἔχων.
⏑ ⁝ ‒ ⏑ ⏑ ⏑ | ⏑ ⏑, ⏑ ‖ ⏑ ⏑ ‒ ⏑ | ‒ ∧ ‖,

in der Gegenstrophe an derselben Stelle:

τίς ἄρα, τίς με πότμος ἔτι περιμένει;
⏑ ⁝ ⏑ ⏑ ‒ ⏑ | ‒ ⏑ . ‖ ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ | ‒ ∧ ‖.

9. Nach den Dichtern in Betreff der Anwendung der einzelnen Formen unterscheiden zu wollen, ist, obgleich man dieses mit der Miene grösster Wissenschaftlichkeit zu thun pflegt, eben so zwecklos, als es leicht und bequem ist. Die Formen bieten sich so von selbst, dass ein Dichter wahrlich nicht erst lange darnach zu suchen

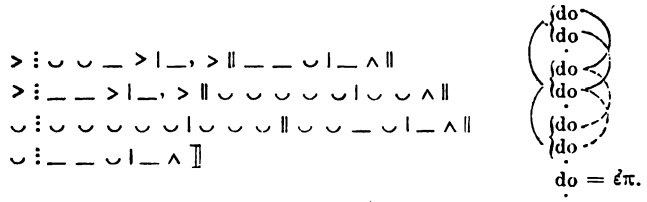
hatte, und Aeschylus hat nicht nur alle Hauptformen, von der unaufgelösten Stammform bis zu der ganz aufgelösten, sondern es finden sich bei ihm auch, wie wir sahen, Beispiele der sechsten Form, und darunter gerade die sonst nur noch einmal nachweisbare mit irrationaler Mittelsilbe: ⏑ ⁝ ⏑ ⏑ — > | ⏑ ⏑ ∧ ‖. Was will das aber sagen, wenn bei ihm sich zufällig kein Beispiel der so sehr seltenen siebenten Form findet, die auch bei Euripides nur viermal, bei Sophokles nur einmal vorkommt? Nichts anderes, als dass in 7 Tragödien weniger Verse stehen, als in 18. Und die achte Form, die am wenigsten gefällige, kommt gerade bei Sophokles einmal vor und fehlt in den zahlreichen Dramen des Euripides, der doch sonst als der Neuerer und Verderber in Allem gilt. Doch auch das ist nichts als Zufall.

Man gewöhne sich vielmehr daran, die classische Kunst der Griechen, wie sie von Aeschylus an bereits vollkommen entwickelt vor uns liegt, als einig zu betrachten. Dass der eine Componist gediegener und sorgfältiger ist, als der andere: das soll keineswegs in Abrede gestellt werden; aber zu denselben Zwecken bedienen sich alle ganz ähnlicher Mittel, so mannigfaltig dieselben auch sind. Will man also den Grund für die vorwiegende Anwendung bestimmter Formen erkennen, so vergleiche man sorgfältig den Inhalt der Dichtungen. Nur darf man natürlich die Uebereinstimmung mit dem Inhalte nicht bis in die kleinsten Differenzen verfolgen, sondern hat hier zu bedenken, dass die Melodie ihren selbständigen Gang geht und nur bei besonders auffälligen Pointen kein Contrast mit dem Inhalte stattfinden kann. Das dritte Buch wird die richtigen Grenzen für die Hauptarten der Rhythmen feststellen.

Neben denjenigen Compositionen, die sich mehr oder weniger treu an bestimmte Formen halten, wovon man besonders bei Aeschylus Belege finden wird, treffen wir solche, die in sinnreicher Weise selbst die äussersten Extreme mit einander combiniren. Man hat vom Vers bis zum Ganzen des Gesanges der Composition möglichst genau zu folgen, d. h. als Melodie, und Uebereinstimmung mit dem Inhalte der Dichtung hauptsächlich nur da zu suchen, wo die Rhythmen wirklich sehr starke Contraste bilden, oder Sätze wie ⏑ ⁝ ⊔ ⏑ | — ∧ ‖ von gewaltiger Emphase auftreten. Um auf die rechten Wege zu helfen, werde ich ein par auf den ersten Anblick als schwierig erscheinende Absätze bei Euripides besprechen, jedoch

ohne auf das Ganze der Compositionen, wozu sie gehören, einzugehen, da dies zu weit führen würde.

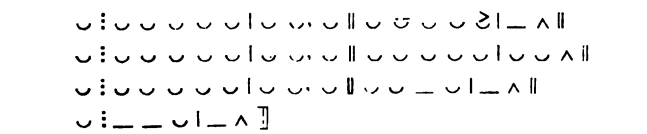
Wir finden Iph. Taur. IV, K. ϛ′:



Vers 1: die geläufigste Form durch die feste Stammform abgeschlossen: eine äusserst häufige Form des Verses, die sich von selbst erklärt; auch die umgekehrte Stellung der beiden Dochmien würde, da diese beiden Formen wenig differiren, tadellose Verse geben und findet sich auch nicht selten.

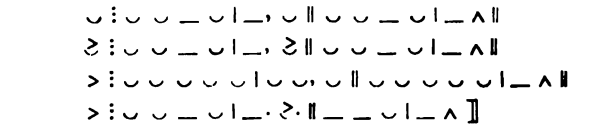
Vers 2: die kraftvolle Stammform von der allerflüchtigsten beschlossen! Das ist ein scharfer Contrast, um so mehr, als die drei ersten Arsen (Auftakte) des Verses irrational sind und so ein ganz schwerer und wuchtiger Eingang einem ganz „trippelnden" Ausgange entgegensteht. Dieser Contrast muss versöhnt werden und wird es sogleich in Vers 3, worin dem flüchtigen Vordersatze ein gut abschliessender und nicht allzu stark contrastirender Nachsatz folgt. Da somit sich die Verse in starken Gegensätzen bewegt haben, die theils in ihnen selbst, zwischen ihren Theilen, hervorspringen, theils von einem Vers zum andern bemerkbar werden, so wird die ganze Periode sehr passend durch die feste gut abschliessende Stammform als Nachspiel abgeschlossen.

Einen ganz verwandten Bau aber mit viel milderen Gegensätzen wird man in Hel. IV, K. ιη′, das fast ganz aus flüchtigen Dochmien besteht, erkennen. Auch hier ist der mittlere Vers der unruhigste:



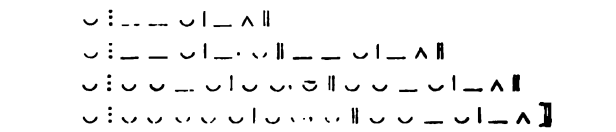
Lehrreich sind auch die kleinen dochmischen Strophen bei Aristophanes, da sie in sich vollkommen abgerundet sein müssen und nicht durch weitere Fortführung der Composition etwa noch unbefriedigte Contraste ausgeglichen werden können.

Av. XI.



Der gewöhnlichen und charakteristischen Form II tritt in Vers 3 ein Contrast in den flüchtigen Formen entgegen, damit sie dadurch im folgenden Verse um so besser abgehoben und schliesslich durch die ruhigste Form beschlossen werde. Die Bildung der Verse ist eben so tadellos: in 1 und 2 sind die Formen gleich, in 3 und 4 schliesst die ruhigere aber nicht stark abweichende Form.

Ach. V.



Erstrebt wird etwas grössere, aber natürlich nicht stark contrastirende Lebhaftigkeit gegen das Ende hin; denn auch hier liegt der stärkste Contrast im vorletzten Verse, der mit dem so ungewöhnlichen Dochmius ⏑ ⁝ ⏑ ⏑ ‒ ⏑ | ⏑ ⏑ beginnt. Der flüchtige Dochmius, der den letzten Vers beginnt, ist, wie oben gezeigt, wegen seiner Gleichmässigkeit viel ebener, so dass dieser Vers in weit milderer und desshalb gut abschliessender Weise den Contrast des vorhergehenden wiederholt.

Höchst einfach sind ferner die beiden dochmischen Gesänge Ach. VI und VII. Sie stimmen darin unter einander, dass eine choreïsche Partie zwischen den dochmischen Versen steht. In Ach. V machte sie den Beschluss, weil hier die Dochmien zu starke Contraste enthielten, die doch nicht zu voller Befriedigung ausgesöhnt waren.

10. Was die gegenstrophische Responsion der Formen betrifft, so kann ich die Beobachtung, welche man hin und wieder hat machen wollen, dass Aeschylus hierin viel sorgfältiger sei als seine Nachfolger, namentlich Euripides, nicht bestätigen. Am wenigsten darf man, von solchen vorgefassten Meinungen ausgehend, hiernach die Texte gewaltsam ändern. Denn was beweist es doch eigentlich, wenn die dactylischen und choreïschen Weisen bei Aeschylus Silbe für Silbe zu stimmen pflegen, so dass höchst selten die Doppelkürze der Länge entspricht? Euripides pflegt in diesen Weisen ebenfalls recht sorgfältig zu sein; übrigens erforderte der tief sittliche Inhalt der Aeschyleïschen Gesänge und eine in den genauesten festen Schranken sich bewegende Melodie, wie sie in den zum Theil trivialen Gesängen eines Euripides nicht gefordert werden kann, diese Gleichmässigkeit. Aber schon bei den beweglicheren Logaöden treffen wir bei Aeschylus ganz gewöhnlich Formen wie ⏑ – | ⏑ – ⏑ | – ⏑ | – ∧ ‖ und ⏑ > | ⏑ – ⏑ | – ⏑ | – ∧ ‖, ⏑ – ⏑ | ⏑ – ⏑ | ⏑ | – ∧ ‖ und ⏑ > | ⏑ – ⏑ | ⏑ | – ∧ ‖ wechselnd. Endlich finden wir auch bei ihm die unbedingteste Freiheit in der Responsion der anapästischen Systeme.

Wenn man die chorischen und kommatischen Partien des antiken Dramas den streng musikalischen Theilen (d. i. dem Arioso) der heutigen Oper parallel setzt, die Trimeter aber nur dem melodramatischen Vortrage sich fügen: dann wird man in der Tragödie die anapästischen Systeme mit Recht dem Recitativ zuzählen. Was diesem in der Komödie entspricht ist § 19, 10 angedeutet worden. Man kann über diese Sachen jetzt Ritschls eben so interessante als lehrreiche Abhandlung *„Canticum und Diverbium bei Plautus. Bonn*, 1871“ (aus dem *Rhein. Mus.* XXVI, S. 599—637) vergleichen. Ist aber die Grenze zwischen dem Recitativ und dem „Arioso“ überall eine bestimmt hervortretende? Eine einseitige Theorie mag sie festhalten: in der Praxis werden doch häufig Partien hervorspringen, bei denen es schwer halten möchte, das Genus zu bestimmen. Wir sind ja leider, wollen wir nicht alle Klarheit und Uebersichtlichkeit einbüssen, gezwungen, so streng zu systematisiren, aber in Natur und Leben finden sich genug Mittelglieder, deren bestimmte Einreihung in das System Schwierigkeiten macht. Je mehr sich der Blick erweitert und je sorgfältiger die Charaktere erwogen werden, desto mehr schwinden die anfänglich so steil und

unübersteigbar erscheinenden Grenzen. Der Laie mag den Wal mit einem Fische verwechseln, den der Kundige mit genauen Kennzeichen zu unterscheiden weiss. Aber nur wer einseitig die heutige Schöpfung betrachtet, wird z. B. die Säugethiere und die Vögel streng von den Reptilien gesondert erachten; das Studium der vorweltlichen Schöpfung hat schon jetzt Mittelglieder aufgefunden und wird noch deren mehrere erschliessen, bis eine ununterbrochene Kette hergestellt ist.

Dass der streng gegliederte Chorgesang einem ganz anderen Typus angehört, als eine Reihenfolge anapästischer Systeme: dies kann nicht im mindesten bezweifelt werden. Aber die letzteren können sich seinem Typus bedeutend annähern, und dies geschieht, wo die einzelnen Systeme, eine bestimmte Verszahl innehaltend, sich einander gleich den chorischen Strophen entsprechen und obendrein mit ihnen abwechselnd, demselben Ganzen angehören. Derartig sind z. B. die Systeme in Ag. VII und Eum. VI. Sehen wir bei dem ersteren Gesange von den Schlusssystemen ab, da sie nicht ganz zuverlässig überliefert sind, so ergeben sich nach der Anzahl der Verse, die ich durch Ziffern angebe, jedenfalls folgende strophische Responsionen:

Ag. VII.

Syst. α = 6 volle Verse.
β = 6 Verse mit Dipodie.
γ = 6 „ „ „
δ = 5 Verse mit logaödischem Schluss.
ε = 8 „ mit 2 Dipodien.
ς = gleich δ.
ζ = 8 Verse mit 2 Dipodien.

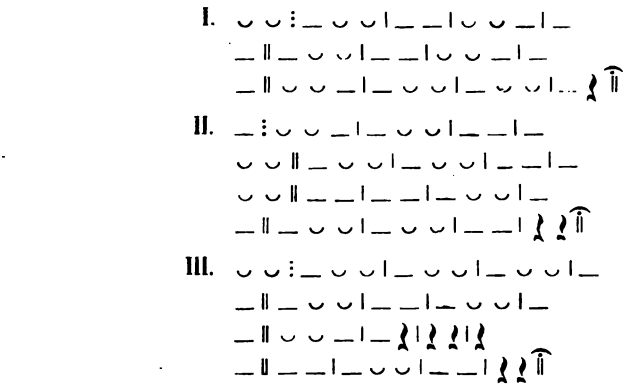
Also eine einzeln stehende „Vorstrophe“ und drei „Strophenpaare“ in bestimmter Ordnung.

Eum. VI.

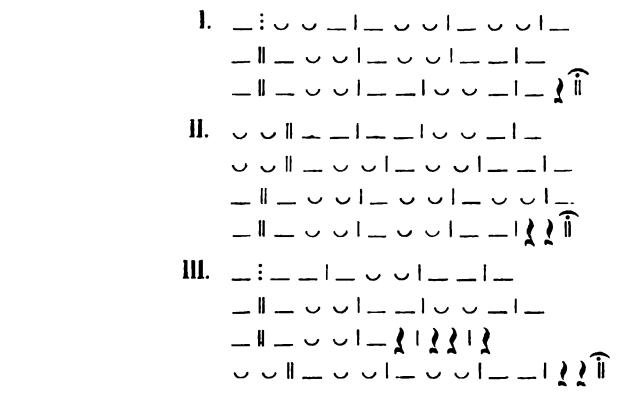
α = 11 Verse, darunter eine Dipodie, 2 Parömiaker.
β = 7 „
γ = 8 „ mit 2 Dipodien.
δ = 7 „
ε = 11 Verse, wie bei α.

Wie nun ist die Responsion zwischen System und Gegensystem beschaffen? Wir wollen es an den beiden sich entsprechenden Systemen α′ und ε′ in Eum. VI erkennen.

Syst. α′.



Syst. ε′.

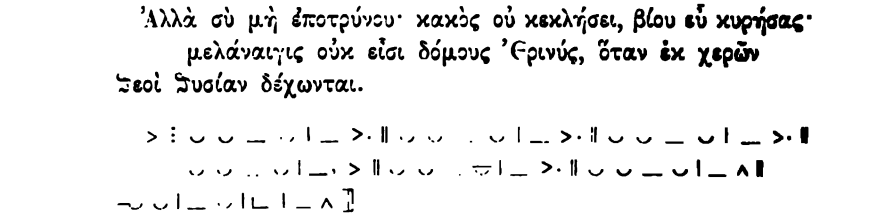


Man findet eine genaue Uebereinstimmung der Verse bis auf die Taktformen; hier aber ist das Bestreben, genaue Responsion zu erreichen, gar nicht erkennbar. Und eben so sind die Verhältnisse in den anderen Fällen. Dass eine scharf und bestimmt ausgeprägte Melodie, ein echtes Arioso hierzu nicht passen könnte, ist augenscheinlich; aber das Recitativ musste wenigstens so bestimmte

Notenfolgen haben, dass der Dichter hierdurch veranlasst wurde, nicht nur dieselbe Anzahl von Versen zu setzen, sondern die Dipodie der Dipodie, den Parömiakus dem Parömiakus gegenüberzustellen und eine Pause hinter Vers 3 nicht nur in α′, sondern auch in ε′ eintreten zu lassen. Denn da die beiden Systeme etwa durch 80 Verse von einander getrennt werden, so konnte ein blosses Gefühl für gleiche Ausdehnungen, wie man es so oft den alten Dichtern zuschreibt, ohne an die Bedeutung der Worte zu denken, hier gewiss nicht dictirt haben. Auch pflegte wahrlich der dramatische Dichter nicht mit Zahlen zu spielen, wo die Zuhörer unmöglich Einsicht in seine Rechenexempel gewinnen konnten, sondern was er schuf, das schuf er, damit es wirke.

Vergleichen wir nun mit den anapästischen Systemen dochmische Strophen wie Sept. V, 2, so müssen wir uns sagen, dass hier die Grenze zwischen Strophe und System fast oder ganz verschwunden ist.

Ἀλλὰ σὺ μὴ ἐποτρύνου· κακὸς οὐ κεκλήσει, βίου εὖ κυρήσας·
μελάναιγις οὐκ εἶσι δόμους Ἐρινύς, ὅταν ἐκ χερῶν
θεοὶ θυσίαν δέχωνται.



(Vgl. N. 4). Der bestimmte Zweck des ungewöhnlich langen Verses, seine „Athemlosigkeit", ist unverkennbar, wenn man den Inhalt vergleicht. Aber uns geht hier nur die Musik an; diese kann, da dem Rhythmus die feste periodische Gliederung fehlt, ebenfalls eine solche nicht haben und muss jedenfalls sehr nahe an das Recitativ streifen, denn der Abschluss durch eine fallende logaödische Tetrapodie ist zwar bestimmt genug, kann aber keinen Einfluss auf die innere Gliederung des vorhergegangenen Verses äussern. Freilich sind solche Verhältnisse bei den Dochmien selten (ähnlich noch Cho. II und Or. VI, 3, wo 5 Dimeter hinter einander stehen, doch gut aufgelöst werden), und im Allgemeinen bilden sie sehr schöne Perioden: aber dass sie vorkommen können, zeigt immerhin, dass die Dochmien dem Recitativ nicht allzu fern liegen und leicht sich

demselben annähern können. So glaube ich denn, dass die ungenaue Responsion in Sept. I, die sich bei meiner strophischen Eintheilung, in der ich Hartung gefolgt bin, findet, recht wohl durch den halb recitativen Charakter der Dochmien erklärlich wird. Ist doch die Responsion gegen das Ende des Gesanges genauer, und dort auch die strophische Gliederung ganz unbezweifelt. Und es bleiben immerhin auch in den anderen dochmischen Gesängen des Aeschylus ungenaue Uebereinstimmungen in Strophe und Gegenstrophe genug nach.

Man durfte also die Verhältnisse für die dochmischen Strophen nicht nach denen in den choreïschen und dactylischen abschätzen, sondern musste sich auf grössere Freiheit bei der gegenstrophischen Responsion gefasst machen, die freilich nicht derjenigen in anapästischen Systemen gleichkommen, immerhin aber sich ihr in gewissem Grade nähern konnte.

Extreme Formen wie ⏑ ⁝ — — ⏑ | — oder gar > ⁝ — — > | — und ⏑ ⁝ ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ | ⏑ ⏑, ebenso ⏑ ⁝ ⏑ ⏑ — > | — und ⏑ ⁝ — ⏑ ⏑ ⏑ | ⏑ ⏑ können sich natürlich nicht antistrophisch entsprechen. Vielmehr treten fast immer verwandte Formen für einander ein, wie ⏑ ⁝ ⏖ — ⏑ | — ∧ ‖, ⏑ ⁝ ⏑ ⏑ ⏖ ⏑ | — ∧ ‖, ⏑ ⁝ ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ | ⏖ ∧ ‖ u. s. w. Aber die ganz ungewohnten Formen finden sich in der Gegenstrophe meist auf die gewöhnlichen reducirt, wie oben in den Beispielen nachzusehen ist. In wie weit rationale und irrationale Silben einander entsprechen können, das wird man aus dem Folgenden entnehmen können. Alle Responsionen, welche vorkommen, zu verzeichnen, halte ich für überflüssig. Man muss sich daran gewöhnen, das Unwichtige von dem Wichtigen, ein wahres Verständniss Eröffnenden, zu sondern. Und übrigens kann man sich die Stellen ohne Schwierigkeit aus den Schemen der Kunstformen zusammensuchen.

11. Die irrationalen Silben werden bei den Dochmien nur zugelassen in Uebereinstimmung mit einem verfeinerten Gefühle sowohl für sprachlichen, als für rhythmischem Wohlklang.

F. I. Irrationale Silben werden verhältnissmässig selten angewandt, da sonst die Dochmien zu schwerfällig würden. So dient denn F. I d, wie wir oben sahen, leicht zu Contrasten, auch etwa

als eine Art Anklang an monodische Spondeen oder meist unaufgelöste Anapästen, wie wiederholt in Hec. II.

F. II. Da der Auftakt des ganzen Satzes am leichtesten Irrationalität gestattet und hier ausserdem keine Häufung von Längen statthat, so ist es nicht schwer zu erklären, wesshalb gerade II, b: $> \vdots \smile \smile \_ \smile | \_ \wedge \|$ die häufigste Form des Dochmius ist, noch häufiger als II a. Ganze Gedichte bestehen nicht selten der Hauptsache nach aus dieser Form, so Sept. II, wo nur einigemal F. II a gegenstrophisch entspricht. Auch II c $> \vdots \smile \smile \_ > | \_ \wedge \|$ ist häufig, seltener dagegen II b $\smile \vdots \smile \smile \_ > | \_ \wedge \|$, weil bei ihr der Anfang im Verhältniss zum Ausgange zu leicht wiegen würde.

F. III. Schon b, $> \vdots \smile \smile \smile \smile \smile | \_ \wedge \|$, ist selten (Ant. VIII, γ 4. — Herc. fur. IV, 9), da eine Länge, der 5 Kürzen folgen, jedenfalls den Mangel des Ictus fühlbar machen musste. Die anderen Formen, in denen auf 4 Kürzen eine ictuslose verkürzte Länge und dann erst eine ordentliche Länge folgt, sind, wegen der Ungewöhnlichkeit dieses Verhältnisses, nicht nachweisbar.

F. IV. $> \vdots \smile \smile \smile \smile \smile | \smile \smile \wedge \|$ findet sich nur Or. V, K. β 4; $\smile \vdots \smile \smile \smile \smile > | \smile \smile \wedge \|$ Hel. IV, 60; Herc. fur. IV, 24. Es muss in solchen Verhältnissen die Natur der Arsis als Auftakt besonders deutlich hervorgetreten sein. In IV, d $> \vdots \smile \smile \smile \smile > | \smile \smile \wedge \|$ würde ein doppelter Auftakt der aufgelösten Thesis gegenüber gar zu auffällig geworden sein, und so scheint diese Form, die auch am stärksten dem gewöhnlichen metrischen Usus widerspricht, durchaus vermieden zu sein.

F. V. Der schwere Auftakt konnte bei dieser Form, da die erste Thesis nicht aufgelöst ist, nicht auffällig sein; und so findet sich denn V b, $> \vdots \_ \smile \smile \smile | \_ \wedge \|$ hin und wieder, wie Bacch. VIII, γ 2. — Hel. IV, 28. — Or. VI, K. β 5. 6. — Die anderen Formen, $\smile \vdots \_ \smile \smile > | \_ \wedge \|$ und $> \vdots \_ \smile \smile > | \_ \wedge \|$, in denen die „stark abschüssige Bewegung" in auffallender Weise unterbrochen worden wäre, kommen nicht vor.

F. VI, $\smile \vdots \smile \smile \_ \smile | \smile \smile \wedge \|$ schliesst sich an die geläufigste zweite Form, $\smile \vdots \smile \smile \_ \smile | \_ \wedge \|$ an, und daher ist irrationaler Auftakt auch hier häufiger, als rationaler. Unter Nr. 8

findet man die Belege angeführt. Das vereinzelte Auftreten von VI c und das Fehlen von VI d erklärt sich wohl von selbst.

Das höchst vereinzelte Auftreten von F. VII b und c, sowie das Fehlen von VII d bedarf ebenfalls keiner Erläuterung.

Die achte Form kann eigentlich als nicht vorhanden betrachtet werden, da sie nur einmal aus Noth angewandt scheint. An das Vorhandensein der irrationalen Formen durfte desshalb von vornherein nicht gedacht werden.

Drittes Buch.

Syntax.

Der Rhythmus in Uebereinstimmung mit dem Inhalte und Gedankengange der Dichtungen.

---

§ 23. Uebereinstimmung von Wort, Rhythmus und Melodie.

1. Die Aufgabe des dritten Buches ist es, zu zeigen, wie treu sich das Ethos, sowohl der ganzen Gedichte, als auch ihrer einzelnen Partien in der rhythmischen Composition spiegelt; wie die letztere nicht nur in ihrem durchgehenden Taktmasse dem ganzen Charakter der einzelnen poetischen Schöpfungen treu bleibt, sondern wie diese Uebereinstimmung sich bis auf die einzelnen Perioden, Verse, Sätze, ja Takte erstreckt, und um so deutlicher wird, je stärker die Contraste in der sachlichen Darstellung sind. Da auf diesen Gegenstand öfter in den vorhergehenden Bänden Bezug genommen ist, so werden theils frühere zerstreute Notizen zu einem Gesammtbilde zu vereinen, theils aber, und dieses hauptsächlich, neue Daten zu geben sein. Wo dagegen irgend ganze Gesänge oder Abschnitte derselben bereits erklärt sind, da können diese nun mit Stillschweigen übergangen werden, und selbst eine Bezugnahme darauf erweist sich nicht immer als nothwendig, da in den Kunstformen nirgends von einseitigen Vorurtheilen ausgegangen ist, son-

dern unausgesetzt die Wissenschaft als Ganzes, mit den Consequenzen, die sich aus allen verschiedenen Kategorien ergeben, ins Auge gefasst wurde. — Dass übrigens eine Uebereinstimmung in den kleineren und kleinsten Abschnitten nur da gesucht werden darf und erkannt werden kann, wo auffallende Erscheinungen im rhythmischen Gange und, von der andern Seite, sehr bemerkliche rhetorische Zwecke sich aufdrängen: dies braucht den Lesern der Kunstformen nicht in Erinnerung gebracht zu werden. Jenes Spüren nach rhythmischer Malerei in den geringfügigsten Sachen ist so zwecklos und unwissenschaftlich wie möglich, und wurde bereits § 19, 6 hinreichend charakterisirt.

Der Zweck der Darstellungen dieses Buches ist übrigens ein doppelter. Einerseits ist ein sicherer Einblick in die beregten Verhältnisse das nothwendigste Ziel der metrischen Theorie. Eine Composition mag rhythmisch oder musikalisch noch so genau erschlossen sein, so dass man zu einem vollen Kunstgenusse vordringen kann: so lange nicht die innige Zusammengehörigkeit der poetischen und der rhythmischen Composition, ihre völlige Unzertrennbarkeit, ja Identität gleichsam, nachgewiesen ist, wird man bei der Lectüre nicht warm werden und noch weniger bei der Recitation oder gar musikalischen Componirung dasjenige hineinzulegen im Stande sein, was der Idee des Dichters entspricht. Andererseits aber, und dies ist hier Hauptzweck, da ich ja auch in den früheren Darstellungen immer bemüht gewesen bin, im Einzelnen die richtige Erkenntniss anzubahnen, werden wir noch einmal von einem weiten Gesichtskreise überblicken können, wie sicher begründet die gegebenen Eintheilungen der antiken Texte bis ins Einzelne hinein sind, fast nur abgesehen von Einzelnem im ersten Bande, welches durch eine eben so erweiterte wie vertiefte Theorie jetzt besser erkannt werden kann. Habe ich schon wiederholt gezeigt, wie die kleinste versuchsweise gemachte Aenderung der verzeichneten Schemen oft die ganzen Compositionen total zerrütten würde, und wäre es nur die Trennung eines Verses in deren zweie: so werden nun nach immer neuen Kriterien diese Belege ausserordentlich vermehrt werden.

Sodann gehe ich hier, wie in so vielen Partien des Buches von der Anschauung aus, dass über diejenigen Sachen, die am wenigsten den Zweifel anzuregen geeignet sind, keine Worte ver-

loren werden. Gesetzt, ich habe zwei logaödische Tetrapodien irgendwo zu einem Verse vereinigt, die jemand anders lieber als zwei einsätzige Verse geschrieben zu sehen wünscht; oder ich habe getrennt, wo ein Anderer vielleicht sie vereinigt: da soll man bedenken, dass beide Eintheilungen an und für sich gerechtfertigt sind. Man wird auf bestimmten Stellen die Verbindung als nothwendig erkennen, wegen sonst stattfindenden Wortbruches; auf einer anderen Stelle wird umgekehrt die Trennung das allein Richtige sein aus anderen äusseren Gründen. Ist desshalb an einer gegebenen Stelle, wo irgend äussere Kriterien fehlen, irgend eine der beiden Eintheilungsarten anfechtbar, wenn sie hier lediglich aus rhythmischen Gründen angenommen wurde, weil der Bau der Periode, die Entwickelung der Strophe, endlich die des ganzen Gesanges für die eine Eintheilungsart entschieden? In solchen an sich neutralen Punkten kann man immerhin auch subjectiven Glauben beanspruchen, wenn jemand sich nicht die Mühe nehmen will, in das System einzudringen, um zu erkennen, wie sicher in ihm alles ist und wie zuverlässig seine Consequenzen sind. — Umgekehrt aber fahre ich auch hier fort, die schwierigsten Fragen vorzugsweise ins Auge zu fassen und gerade diejenigen Notirungen durch neue Beweise zu unterstützen, welche dem weniger Erfahrenen und mit der Wissenschaft Vertrauten das meiste Bedenken erregen könnten.

Von diesem Gesichtspunkte ausgehend, werde ich zunächst in § 24 neue Kennzeichen für das Taktmass der Pindarischen Gesänge, von denen aber die päonischen bereits erledigt sind, vorbringen. Denn dass die logaödischen den $^3/_8$-Takt haben, wird zwar jetzt ziemlich allgemein zugegeben: grösserer Zweifel aber herrscht über die „dactylo-epitritischen" Weisen, welchen ebenfalls jenes Taktmass zuzuschreiben nicht Wenige geneigt sind. Wir werden erkennen, wie auch das Ethos auf ganz verschiedenes Taktmass hindeutet, hier auf das ernstere gerade, dort auf das feurigere ungerade. Und so werden wir auch die anderen Taktarten, soweit ihre richtige Erkenntniss und demgemäss ihre Notirung Schwierigkeiten zu involviren scheinen könnte, näher erörtern, von da aber zur Betrachtung der Gliederung der rhythmischen Compositionen, in so fern sie, als hinreichend scharf, einen nahen Zusammenhang mit der Darstellung des Textes erkennen lässt, übergehen. Zuerst aber haben wir die Principe, von denen wir ausgehen, noch näher

zu präcisiren und durch den Ausspruch eines mitten in jener Epoche der Kunst lebenden Kunstverständigen zu belegen.

2. Die antike poetische Composition schliesst, schon wie sie in ihrem Worttexte vorliegt, die Art des Vortrages ein, möge dieser nun in einfacher, aber kunstgerechter Declamation, oder in der musikalischen Ausführung bestehen. Diese Uebereinstimmung offenbart sich nun in dem musikalisch vorgetragenen Gesange in folgender Weise. Es stehen sich nämlich vollkommen parallel:

im Texte:	im Rhythmus:	in der Musik:
1. Der allgemeine Inhalt.	1. Das Taktmass.	1. Die Tonart.
2. Die sprachliche Darstellung im Einzelnen.	2. Bau der einzelnen rhythmischen Abschnitte.	2. Die Melodie, d. h. die einzelnen Tonfolgen.

Bei der kunstgerechten Declamation tritt an Stelle der musikalischen Kategorien:

1. Das Ethos, kenntlich an der Klangfarbe, welche durchgängig rein zu halten ist;
2. die Modulation im Einzelnen.

So erscheint in beiden Arten des Vortrages eine dichterische Schöpfung als vollendetes Kunstwerk, bei dem nicht die kleinste Disharmonie den schönen Totaleindruck beeinträchtigen und stören darf. Dass diese Forderungen im classischen Alterthume überhaupt gestellt wurden, das ersehen wir nicht nur in umfassendster Weise aus den überlieferten Meisterwerken, sondern darüber belehrt uns auch direct Plato, der ja noch die Blüte der Kunst entfaltet sah, obgleich die Anzeichen des Verfalles sich bereits in unverkennbarer Weise zu äussern begannen. Und ihm, bei dem Klarheit des Verstandes und poetisches Gefühl sich in so wunderbarer Weise gegenseitig durchdringen, darf man wohl das richtige Urtheil zutrauen. Da heisst es, resp. III, cap. 10: Πάντως δήπου, ἦν δ' ἐγώ, πρῶτον μὲν τόδε ἱκανῶς ἔχεις λέγειν, ὅτι τὸ μέλος ἐκ τριῶν ἐστὶ συγκείμενον, λόγου τε καὶ ἁρμονίας καὶ ῥυθμοῦ .... οὐκοῦν ὅσον γε αὐτοῦ λόγος ἐστίν, οὐδὲν δήπου διαφέρει τοῦ μὴ ᾄδομένου

λόγου πρὸς τὸ ἐν τοῖς αὐτοῖς δεῖν τύποις λέγεσθαι οἷς ἄρτι προείπομεν καὶ ὡσαύτως; .. καὶ μὴν τήν γε ἁρμονίαν καὶ ῥυθμὸν ἀκολουθεῖν δεῖ τῷ λόγῳ. Plato erläutert nun an Beispielen zuerst, wie er die Conformanz des Tonsatzes verstehe. Πῶς δ' οὔ; Ἀλλὰ μέντοι θρήνων τε καὶ ὀδυρμῶν ἔφαμεν ἐν λόγοις οὐδὲν προσδεῖσθαι. Οὐ γὰρ οὖν. Τίνες οὖν θρηνώδεις ἁρμονίαι; λέγε μοι· σὺ γὰρ μουσικός. Μιξολυδιστί, ἔφη, καὶ συντονολυδιστὶ καὶ τοιαῦταί τινες. Οὐκοῦν αὗται, ἦν δ' ἐγώ, ἀφαιρετέαι .... Es wird nachher entschieden: ταύτας δύο ἁρμονίας, βίαιον, ἀκούσιον, δυστυχούντων, εὐτυχούντων, σωφρόνων, ἀνδρείων [ἁρμονίας] αἵτινες φθόγγους μιμήσονται κάλλιστα, ταύτας λεῖπε. — Vom Rhythmus dann wird dem ganz entsprechend gefordert (cap. 11): ἑπόμενον γὰρ δὴ ταῖς ἁρμονίαις ἂν ἡμῖν εἴη τὸ περὶ ῥυθμούς, μὴ ποικίλους αὐτοὺς διώκειν μηδὲ παντοδαπὰς βάσεις, ἀλλὰ βίου ῥυθμοὺς ἰδεῖν κοσμίου τε καὶ ἀνδρείου τίνες εἰσίν· οὓς ἰδόντα τὸν πόδα τῷ τοιούτῳ λόγῳ ἀναγκάζειν ἕπεσθαι καὶ τὸ μέλος, ἀλλὰ μὴ λόγον ποδί τε καὶ μέλει.

Endlich erfahren wir auch noch von Plato, ib. cap. 9, wie weit eine Nachahmung der Natur durch die poetische und musikalische Darstellung zulässig sei. Homer's Werke sind das Muster der Dichtkunst wie sie sein soll, der schlechte Dichter aber ὁ μὴ τοιοῦτος αὖ, ὅσῳ ἂν φαυλότερος ᾖ, πάντα τε μᾶλλον μιμήσεται καὶ οὐδὲν ἑαυτοῦ ἀνάξιον οἰήσεται εἶναι, ὥστε πάντα ἐπιχειρήσει μιμεῖσθαι σπουδῇ τε καὶ ἐναντίον πολλῶν, καὶ ἃ νῦν δὴ ἐλέγομεν, βροντάς τε καὶ ψόφους ἀνέμων τε καὶ χαλαζῶν καὶ ἀξόνων καὶ τροχιλίων καὶ σαλπίγγων καὶ αὐλῶν καὶ συρίγγων καὶ πάντων ὀργάνων φωνάς, καὶ ἔτι κυνῶν καὶ προβάτων καὶ ὀρνέων φθόγγους· καὶ ἔσται δὴ ἡ τούτου λέξις ἅπασα διὰ μιμήσεως φωναῖς τε καὶ σχήμασιν ....

3. Wir haben vor uns nicht die Darstellung eines späteren Grammatikers, der entweder über die langen und kurzen Silben einer dichterischen Schöpfung, die ihm in todten, wenigstens ihm gänzlich unverständlichen Buchstaben überliefert ist, klügelt, oder über alte Musik und Rhythmen ganz in der Weise disputirt, wie die Rhetoren ihre Gelehrsamkeit zeigten, indem sie den Odysseus und den Aias Reden und Gegenreden halten liessen: sondern

vielmehr das Urtheil eines Mannes, der von der antiken Kunst durchsonnt war; der noch den Pomp der Processionen aus eigener Anschauung kannte; der der Aufführung der Meisterdramen noch beiwohnte und in den Tempeln der Gottheiten die Hymnen und Päanen zu ihrem Preise erschallen hörte. Und so klar und unzweideutig spricht er sich über das Wesen einer guten dichterischen Composition aus, dass man wohl von ihm lernen zu können sich getrauen darf. Oder hat der Philosoph sich lediglich in der Welt seiner eigenen Ideen bewegt? Keineswegs: er unterscheidet gute und schlechte Dichter, er entwirft ein Bild von beiden, und diese Darstellung muss zutreffen für die uns überlieferten Schöpfungen. Wir haben aus der classischen Zeit nur das Mustergültige überliefert erhalten, wenn auch die ersten Spuren des Verfalles bereits deutlich in den Dichtungen eines Euripides in die Augen springen. Es gab auch damals der Stümper genug, solcher, von denen Aristophanes uns so prächtige Schilderungen entwirft: aber ihre Werke gingen nebst so vielen Schöpfungen höheren Werthes für die spätere Nachwelt verloren. Die Composition jener Neuerer (über die des Agathon werden wir noch in § 29 sprechen) machte nicht nur Aufsehen, sondern begann schon frühzeitig den guten Geschmack zu verderben und die besseren Dichtungen von der Bühne zu verdrängen. Sind uns doch Nachrichten überliefert, wie die grossen Tragiker jenen untergeordneten Dichtern gegenüber auf die ersten Preise verzichten mussten.

Dieser Entartung der Kunst tritt Plato in dem Obigen entgegen. Wir lernen von ihm besonders das Folgende.

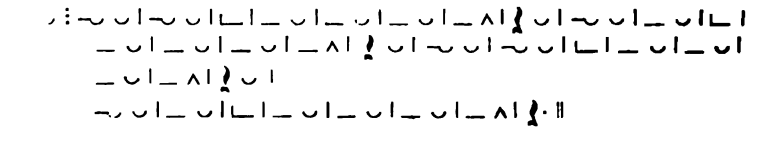
I. Eben so genau wie der Rhythmus dem Inhalte folgen muss, muss es auch der Tonsatz.

II. Umgekehrt darf Rhythmus und Melodie nicht so selbständig gehalten sein, dass die Sprache ihnen gewaltsam angepasst werden muss.

Für uns ist an beiden Lehrsätzen das neu, dass auch der Tonsatz, die Tonart sich genau dem Inhalte und dem Rhythmus anzuschmiegen hat. Denn dass der Rhythmus sich bei den Griechen eng dem Texte anschmiege, wissen wir längst, und wir wären nicht im Stande gewesen, zu irgend nennenswerthen Resultaten zu gelangen, wenn die Griechen hier willkürlich geschaltet hätten.

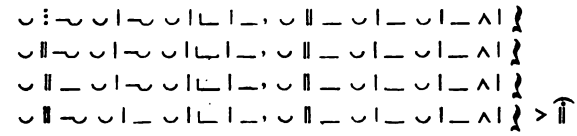
Wie es bei flüchtiger Betrachtung erscheinen möchte, können wir aus der Constatirung jenes Verhältnisses keinen praktischen Nutzen schöpfen. Denn uns liegen die Gedichte ja nur für den declamatorischen Vortrag fertig vor, so dass wir nur auf das hier innezuhaltende Ethos und die hier anzuwendende Modulation berechtigte Schlüsse zu ziehen vermögen. Doch bei näherem Eingehen auf die Sache gewinnt man die Ueberzeugung, dass auch hier Licht zu gewinnen sei. Einige Dichter nennen uns selbst die **Tonart**, in denen ein bestimmter Gesang von ihnen componirt sei. Wir werden die Angaben zu vergleichen haben, um möglicherweise zu der Entdeckung zu gelangen, dass aus dem Inhalte der Dichtungen und ihrer rhythmischen Composition auch für jede derselben die Tonart erschliessbar sei. Erweist sich dieses als sicher, so ist ein grosser Schritt auch zur Erkenntniss der musikalischen Composition vorwärts gethan. Und wenn die Melodie nicht genau herstellbar ist, so muss doch wissenschaftlich eine solche erschlossen werden können, die auch der Dichter selbst als eine ihm nicht fremde, seiner Weise sehr nahe kommende, bezeichnet haben würde. Denn vergegenwärtigen wir uns einmal, wie weit unsere Forschung der Sache selbst sich annähert.

1. Es liegt in den Schemen nicht nur die genaue Zergliederung der ganzen Composition von Anfang bis zu Ende in Takten vor, sondern in diesen Takten ist die Zeitdauer jeder einzelnen Note genau bestimmt. — Ich will als Beispiel das Schema des Lorelei-Liedes in einer idealeren, der antiken Genauigkeit mehr entsprechenden Form geben; man bedenke, dass man in den modernen Weisen wie bei den antiken Anapästen zu emmetrischen Pausen schon durch die Theorie gelangt.

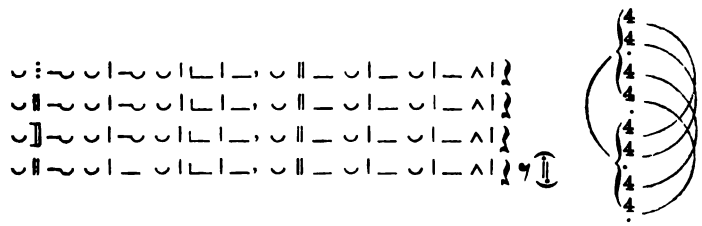


2. Uns ist in der Kolographie und dem Versbaue gezeigt, was unmittelbar als musikalischer Vorder- und Nachsatz zusammengehört, so dass in dem ersteren immer angezeigt ist, dass eine Tonfolge in sich nicht voll befriedigt, mehr eine vorwärts treibende

Tendenz habe, die in dem zweiten zu einem gewissen Grade der Befriedigung abgeschlossen sein müsse. Wo die Haupttöne liegen, ergibt sich zugleich aus dem Bau der Sätze.

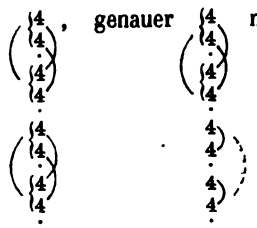


3. Der Periodenbau erschliesst uns, beachtet man zugleich die grosse Gleichförmigkeit der Verse, dass die Melodie keine starken Contraste haben könne. Die Gleichheit der metrischen Formen von Vers 1 und 2 (ich habe nach dem factischen Vorbilde antiker Strophen idealisirt) lässt eine Wiederholung derselben Melodie, höchstens mit geringfügiger Modification erwarten, und es zeigt sich, dass die beiden Schlussverse hierzu eine Antithese bilden, indem sie sowohl einen unter einander abweichenden Tonsatz haben, als gemeinschaftlich gegen die Conformität der ersten beiden Verse abstechen:



Dies sind die factischen Verhältnisse im Loreleiliede, und es dürfte nun klar sein, was unter den Gruppen, die ich diesmal durch][gesondert habe, zu verstehen sei.

Eine ganz andere rhythmische Figur würden wir für J. Mosens „Zu Mantua in Banden" erhalten haben, vorausgesetzt, dass hier wie bei antiken Weisen die rhythmisch-metrische Form der Sätze in genauem Zusammenhang mit der Melodie stände, nämlich



Vergleicht man beide Melodien mit einander, so wird man den Sinn der verschiedenen rhythmischen Figuren bei genau derselben Anzahl von Versen und Sätzen zu ermessen im Stande sein.

Dass die eigentliche Idee der musikalischen Ausführung im gröbsten wenigstens angegeben ist, wird man zugeben, und weiter vermöchten wir bei modernen Strophen allerdings nicht zu gelangen, selbst wenn ihre Rhythmen so mannigfaltig und bezeichnend wie die antiken wären (cf. § 12, 3. 4. 5!) und auch bei uns die äusserste Akribie herrschte. — Aber viel weiter gelangen wir in antiken Compositionen.

4. Im Chorgesange namentlich, und so auch in der kommatischen Composition würde die Strophe ganz neues Licht erhalten durch die Beobachtung der Haltung des ganzen Gesanges; selbst die einzelnen Sätze, ja oftmals Takte würden einen bestimmten Werth verrathen.

5. In sehr vielen Fällen würden, wie wir später sehen, so merkwürdige Pointen sich auf einzelnen Stellen verrathen, dass auch innerhalb der festen periodischen Gliederung ganz neue Angelpunkte der Tonfolgen gleichsam hervorsprängen.

6. Endlich würde mit der Kenntniss der antiken Tonart unendlich viel mehr gewonnen sein, als mit derjenigen der modernen. Denn ausser unserem Dur und Moll haben die Alten noch verschiedene Tonarten, und die Mannigfaltigkeit und strenge Unterscheidung derselben veranlasste die Dichter, genau nach dem Charakter der Melodie zu wählen. Somit wären für das ganze Wesen der Melodie, welches ausserdem aus dem Ethos der Texte im Ganzen und an den einzelnen Stellen näher determinirt werden kann, die zuverlässigsten Fingerzeige hierdurch gegeben.

Es liegt jedoch auf der Hand, dass eine theoretische Hineinziehung der Tonarten der Harmonik angehört. Und hätten wir

zahlreiche und zuverlässige Angaben über die Tonart, worin die einzelnen Gesänge componirt waren, so würden wir, wegen des besprochenen engen Connexes zwischen λόγος, ἁρμονία und ῥυθμός, aus der Kenntniss jener öfter etwa auftauchende Zweifel über den letzteren beseitigen können. Aber die Angaben alter Grammatiker sind zu allgemein gehalten und theilweise einander widersprechend, als dass man aus ihnen bestimmte Resultate für die Rhythmik, welche wir auch sehr gut entbehren können, zu gewinnen vermöchte. Nur Pindar gibt widerholt selbst die Tonart an — Angaben, denen man doch gewiss Vertrauen schenken darf —; und so werden wir im folgenden Paragraphen wenigstens zu der sicheren Erkenntniss gelangen können, dass Plato sich auf die gute classische Dichtung stützt, wenn er einen innigen Zusammenhang zwischen der Tonart und dem Rhythmus fordert.

4. Wir entnehmen aus Plato ferner den Lehrsatz:

III. Der Rhythmus darf eben so wenig aus einem bunten Gemisch der verschiedensten Taktarten bestehen, wie die Melodie einen ungeregelten Wechsel der Tonarten zeigen darf.

Wir finden starken Wechsel des Taktmasses in manchen Monodien und Wechselgesängen: diese eben tadelt Plato und auf den Usus dem die Componisten in ihnen folgten, nimmt er gerade Bezug. Denn hier liegen die νόμοι θρηνώδεις gerade vor, die dem sittlich ernsten Philosophen mit Recht verhasst waren. Dem βίος κόσμιος des ehrenhaften Mannes und unverweichlichten Jünglinges soll auch die Poesie und die Musik entsprechen; jene masslosen θρῆνοι und ὀδυρμοί will er von der Bühne verbannt wissen.

Wir sind längst vermöge unserer Theorie zu der von Plato geforderten Conformität des Taktes in den Chorgesängen gelangt; und hier eben hatte auch der grosse Philosoph sie vorgefunden und als würdige Muster erkannt. Denn entspricht nicht auch der tief sittliche Inhalt dieser Dichtungen seinen Forderungen? Ein directer Beweis hierfür ist ausserdem, dass Plato, wie in den angezogenen Capiteln bei ihm selbst näher nachzusehen ist, nur die dorische und phrygische Tonart angewandt wissen will, und die letztere wurde vorzugsweise wirklich in den Chorgesängen der Tragödie angewandt, neben ihnen die verwandte äolische und die

lydische Tonart bestimmt nachweislich bei Pindar. Wenn aber Plato die mixolydische Tonart verwirft, die in den Klagegesängen des tragischen Chores vorzugsweise angewandt wurde (Westphal, Harmonik S. 74), so stimmt auch dieses vortrefflich, da diese Gesänge sehr nahe auch rhythmisch an die kommatischen Weisen anklingen.

Wie nun vereinigt sich das klare und inhaltreiche Urtheil eines Plato, und wir können hinzufügen, eines Aristoteles und Aristoxenus mit den Angaben der alten Metriker über die unausgesetzt wechselnden Takte in den Chorgesängen? Ein stärkerer Contrast der Ansichten ist nicht denkbar; und gesetzt, wir sähen keine Möglichkeit vor Augen, die Sache aus sich selbst zu erkennen: so müssten wir uns doch sagen, dass alle Angaben jener höchst untergeordneten Menschen allen und jeden Glauben verlieren müssen im Angesichte dessen, was die grössten Geister des Alterthums und obendrein aus eigener Anschauung berichten. Und so war es eine vollberechtigte Forderung, dass man *a priori* den Gedanken an jene wirren und unbegreiflichen Taktfolgen aufgab, noch ehe man genau die überlieferten Dichtungen prüfte.

Dass absolut, durch die ganze Composition Taktgleichheit herrsche: dies ist eine Forderung, die auch Plato nicht aufgestellt hat. Er verlangte nur eine streng durchgeführte κοσμιότης, die keine andere sein kann, als die, welche wir in der strengen rhythmischen Entwicklung der ganzen Gesänge erblicken, in denen nie rhythmisch unmotivirt ein neuer Takt auftritt und eben so wenig die nahe Beziehung zum Inhalte jemals undeutlich wird. Und ausserdem muss dieser Wechsel ein seltener sein, und es können in keinem Falle scharf contrastirende Taktarten unvermittelt neben einander gestellt werden. So ist denn ersichtlich, dass auch jene beliebig einplumpsenden Dochmien Westphals, von denen in § 22 gesprochen wurde, und so die mannigfachen anderen „alloiometrischen Reihen", die er den Hauptrhythmen „beigemischt" erachtet — wobei man freilich oft sich unklar bleibt, ob W. wirklich verschiedene Rhythmen oder nur verschiedene Taktformen im Sinne hat — durchaus dem Geiste der antiken Dichtkunst widersprechen und ihre Annahme ein Rückfall selbst in die vor-Apelsche Verwirrung ist.

5. Noch in einem wichtigen anderen Punkte, der uns in diesem dritten Buche speciell angeht, erhalten wir von Plato Belehrung:

IV. Die poetische Form soll sich zu keiner kleinlichen Nachahmung von allerlei Geräuschen, wie dem Schall des Donners oder des Windes, dem Geknatter des Hagels, dem Knarren der Wagen u. s. w. herbeilassen, sondern eine ernste und würdige Haltung bewahren.

Auch diesen Grundsatz habe ich im ganzen Verlaufe der kunstformen für die höhere Dichtung unausgesetzt festgehalten. Denn dass ich so gut wie jeder andere in dem βρεκεκεκὲξ κοὰξ κοὰξ des Komikers das Gequak der Frösche, in dem τιὸ τιὸ τιὸ τιὸ τίγξ das Gezwitscher der Vögel wiedererkenne: dies ist doch wohl nicht irgend ein Präjudiz für die würdevollen Gesänge des tragischen Chores, ja selbst für die kommatischen Compositionen? Und wenn ich die Malerei in den Hexametern eines Homer leugnete (§ 19, 6), so stand mir auch hier einer der grössten Geister des Alterthums zur Seite: denn gerade auf Homer nimmt Plato als auf den Bezug, der jene unwürdige μίμησις vermieden habe. Und wo ist bei ihm ein Vers, der so unverkennbar Naturlaute malte, wie das Ovidische

quamvis sint sub aqua, sub aqua maledicere tentant

das Gequak der Frösche, und das Virgilische

quadrupedante putrem sonitu quatit ungula campum

den Galopp der Pferde?

Vollständig verschieden dagegen von dieser Nachahmung äusserer Geräusche und Bewegungen ist der getreue Ausdruck der Stimmung, des Affects, durch Wort, Rhythmus und Melodie. Hier wird umgekehrt der Mangel aller und jeder engeren Beziehung zwischen dem Sinne und der Form ein Fehler, eine grosse Unvollkommenheit: denn das Wort ist eben nichts als die Offenbarung jener Affecte.

---

§ 24. Ethos des dorischen und logaödischen Rhythmus bei Pindar.

1. Wir treffen an 8 verschiedenen Stellen bei Pindar Angaben über die Tonart, in welcher ein bestimmter Gesang componirt sei.

Als äolisch wird die Tonart bezeichnet in Ol. I. — Pyth. II. Nem. III.

Ol. I, 17 heisst es zwar: ἀλλὰ Δωρίαν ἀπὸ φόρμιγγα πασσάλου | λάμβαν'; aber dass nicht die Tonart, sondern nur das Instrument gemeint sei, zeigt Vers 102: ἐμὲ δὲ στεφανῶσαι | κεῖνον ἱππίῳ νόμῳ | Αἰοληίδι μολπᾷ | χρή.

Pyth. II, 69: τὸ Καστόρειον δ' ἐν Αἰολίδεσσι χορδαῖς ᾄδων | ἄδρησον χάριν ἑπτακτύπου | φόρμιγγος συναντόμενος.

Nem. III, 79: ἐγὼ τόδε τοι | πέμπω μεμιγμένον μέλι λευκῷ | σὺν γάλακτι, κιρναμένα δ' ἔερσ' ἀμφέπει, | πόμ' ἀοίδιμον Αἰολῆσιν ἐν πνοαῖσιν αὐλῶν.

Ol. III wird in Vers 5 als dorisch angegeben: Δωρίῳ φωνὰν ἐναρμόξαι πεδίλῳ.

Als lydisch sind bezeichnet Ol. V. XIV. Nem. IV. VIII.

Ol. V, 19: Λυδίοις ἀπύων ἐν αὐλοῖς.

Ol. XIV, 17: Λυδῷ γὰρ Ἀσώπιχον ἐν τρόπῳ | ἐν μελέταις τ' ἀείδων ἔμολον.

Nem. IV, 45: ἐξύφαινε, γλυκεῖα, καὶ τόδ' αὐτίκα, φόρμιγξ, | λυδίᾳ σὺν ἁρμονίᾳ μέλος.

Nem. VIII, 15: φέρων | Λυδίαν μίτραν καναχηδὰ πεποικιλμένον.

Eine flüchtige Uebersicht zeigt für die drei Gesänge in äolischer Tonart den logaödischen Rhythmus; bei Ol. III dorische Tonart und dorischen Rhythmus; von den vier Gesängen in lydischer Tonart haben drei (Ol. V und XIV, Nem. IV) logaödisches, einer (Nem. VIII) dorisches Taktmass.

In diesem Zusammentreffen scheint keine bestimmte Regel erkennbar, da sowohl dieselbe Tonart (die lydische) bei verschiedenen Taktmassen, als auch dasselbe (dorische) Taktmass bei verschiedenen Tonarten auftritt. Aber bei näherer Einsicht löst sich das Räthsel rasch und sicher.

2. Die als lydisch bezeichneten Weisen haben nämlich, trotz der Verschiedenheit des Taktmasses, einen übereinstimmenden, sich scharf unterscheidenden rhythmischen Typus. Es fehlt ihnen das Schwunghafte und Grossartige, welches den übrigen Pindarischen Compositionen eigen ist, durchaus, wie sich auch rein äusserlich schon in dem gleichförmigen Bau ihrer Sätze, Verse und Perioden

verräth. Man beachte, da die letzteren am wenigsten verstanden zu werden pflegen, dass sie aus einem ganz anderen Zwange sich ergaben und ihr Aufbau wegen vieler Kategorien, die alle dasselbe sagen, fest vorliegt. Es muss folglich jeder ihre Beweiskraft zugeben, wenn es sich um eine ganz neue Kategorie handelt, die nicht berücksichtigt werden konnte, als ich sie constituirte. Betrachten wir zuerst die zugehörigen logaödischen Gesänge.

Ol. V hat einen so einförmigen und fast volksthümlichen Rhythmus, wie er unter sämmtlichen anderen Pindarischen Gesängen nicht mehr vorkommt. Westphal sah sich desshalb veranlasst, dieses Gedicht nebst der ersten Strophe von Andr. I, ferner Ran. IX und und Av. XII, obgleich hier ganz andere Verhältnisse walten, wie theils die einzelnen metrischen Formen, theils das Ganze der Compositionen zeigen, zu einem eigenen „Tropos", dem „dactyloithyphallischen" zu vereinen. Böckh war die grosse Verschiedenheit von den Verhältnissen in den übrigen Strophen ebenfalls aufgefallen: *metrum eximium, quamquam a ceteris Pindari carminibus mirum quantum distans.* — Eine logaödische Pentapodie, beschlossen von einer fallenden choreïschen Tetrapodie: dies ist der gleichförmige Bau zweier Verse der Strophe und beider Verse der Epodos, nur dass der letzte nach innen um eine choreïsche Tetrapodie erweitert ist. Dann ein kleiner Vers als Eingang, ähnlich dem grossen Asklepiadeus, aber ebenfalls choreïsch auslautend: mit diesen wenigen Worten ist die Composition hinreichend charakterisirt! Schon Strophen und Epoden von nur je 3 und 2 Versen kommen nicht weiter bei Pindar vor.

Ol. XIV. Strophen ohne Epoden, allerdings von recht bedeutender Ausdehnung, aber von so schlichter Construction, dass die 12 kleinen, höchstens Mittelgrösse erreichenden Verse auf 8 Perioden vertheilt sind, wovon keine aus mehr als 3 Sätzen, 3 nur aus deren 2 gebildet sind: denn keine andere Eintheilung ist durchführbar. Auch diese Zerbröckelung findet nicht annähernd in irgend einem anderen Epinikion statt. Denn in Ol. XI, wo ebenfalls kleine Verse herrschen, steigen die siebenversigen Strophen freilich auch nur bis zu einer 3sätzigen Periode, aber die 9versigen Epoden enthalten schon eine 4sätzige, so dass das Verhältniss ausserordentlich viel günstiger steht. Noch viel besser verhält sich Pyth. XI, wo auf Strophen und Epoden von resp. 5 und 6 kleinen Versen

schon je eine 4sätzige Periode kommt; dann Ne. II, wo auf 5 Verse, darunter ein grosser, ebenfalls eine 4sätzige Periode kommt, und so auch auf die zum Theil stattlichen je 6 und 5 Verse der Strophen und Epoden in Isthm. I. In allen anderen Compositionen aber kommen mindestens Perioden aus 5 Sätzen vor, ja bei weitem die meisten überschreiten auch dieses Mass noch. Gerade aber so grosse Strophen liessen einen grossartigeren Periodenbau erwarten, ohne den sie fast in lose Trümmermassen zerfallen, bei denen man eine wirklich kunstgemässe Gliederung schwer wahrnimmt.

Nem. IV, logaödisch wie beide vorige Gesänge und ohne Epoden wie der letztere, hat zwar eine schön entwickelte Mittelperiode, dabei aber eine solche Aehnlichkeit der respondirenden Sätze und Verse, wie sie ausser in dem ebenfalls lydischen Gesange Ol. V, auch weiter nicht vorkommt. Es sind lauter Tripodien (9) und Tetrapodien (4), eine so geringe Abwechslung, wie sie bei Pindar nicht mehr vorkommt, und die Entwicklung der Composition ist ebenfalls von ganz auffallender Einfachheit: eine grosse Mittelperiode, die beide Satzarten in sich vereinigt, eine kleine einleitende aus den lebendigeren Tripodien und eine solche abschliessende Periode aus den einen Abschluss am besten herbeiführenden Tetrapodien (Comp. § 37, 3).

Nem. VIII hat nun zwar dorisches Taktmass, aber wiederholt so eigenthümliche Sätze, dass dem Gesange in § 20, 4, wo man nachsehen kann, ein eigener Abschnitt gewidmet werden musste. Aber auch hier ist eine, sonst in den dorischen Gesängen Pindars nicht weiter nachweisbare Conformität der Sätze; denn die Schwierigkeiten, die am angeführten Orte aufgezählt wurden, waren nur äussere, rein metrische. Im Uebrigen treten nur rein dipodische Sätze (Tetrapodien und Dipodien) und combinirte (Pentapodien) auf, die einfachen Tripodien aber, die sonst immer nothwendigen Gegensätze zu jenen fehlen. Nur Ol. XII fehlt dieses Element ebenfalls, aber trotzdem walten in beiden Gesängen sehr verschiedene Verhältnisse. Denn wir finden in

Ol. XII.	Nem. VIII.
Dipodien 9.	Dipodien 4.
Tetrapodien 7.	Tetrapodien 14.
Pentapodien 8.	Pentapodien 6.

Man sieht, in Ol. XII halten sich die verschiedenen Sätze etwa die Wage, und daher ist die Construction auch eine viel künstlicher verschlungene; in Nem. VIII dagegen walten die Tetrapodien bedeutend vor, und daher rührt die Einfachheit der musikalischen Entwickelung. Wenn aber verschiedene Sätze hier Formen haben, die den dorischen Weisen Pindars sonst ganz fehlen oder selten in ihnen vorkommen: so zeigt auch dies ein Ueberschwanken des Gesanges in die freieren rhythmischen Formen der logaödischen Gesänge, und der Gesang bildet also auch rhythmisch eine Art Mittelstufe zwischen den beiden Hauptweisen Pindars, indem er von der einen das Taktmass, von der anderen die freieren Formen hat.

Und zeigen nicht auch jene logaödischen Gesänge eine beträchtliche Annäherung an die strengeren dorischen Verhältnisse?

3. Ueberblickt man dagegen die Schemen derjenigen Gesänge, bei denen der äolische Tonsatz vom Dichter selbst genannt wird, so findet man in ihnen Compositionen, welche die ganze Mannigfaltigkeit und Beweglichkeit, ja das ganze Feuer zeigen, dessen die Logaöden bei Pindar sich überhaupt fähig erweisen. Der Periodenbau ist in ihnen herrlich entwickelt, die Verse sind zum Theil wahrhaft kühn (in Pyth. II einmal zwei Perioden in sich vereinend) und einzelne steigen in jedem der 3 Gesänge über das Mittelmass hinaus; die Composition des Ganzen ist in jedem einzelnen Falle eine kunstvoll verschlungene.

Auch Ol. III ist typisch für seine Taktart, die dorische.

Es wird desshalb die folgende Regel schon jetzt evident:

Pindars Gesänge im dorischen Taktmasse stehen auch in dorischer Harmonie; diejenigen logaödischen Gesänge, welche durch Mannigfaltigkeit im Bau der Sätze und Kunstvollkommenheit in dem der Perioden den für Pindar typischen Charakter haben, waren in äolischer Tonart componirt.

In lydischer Tonart standen diejenigen logaödischen Gesänge, die sich durch Einfachheit und geringe Mannigfaltigkeit im Bau der Sätze, Verse und Perioden bemerkbar machen, so den Uebergang zu den dorischen Rhythmen bilden, übrigens aber als Ganze eine viel einfachere Composition zeigen, als diese. Auch der dorische Takt

widerstrebte der lydischen Tonart nicht; doch mussten hier die Sätze umgekehrt durch freiere Formen an die Logaöden erinnern.

Man darf nicht vergessen, dass die Rhythmen der lydisch gestimmten Gesänge nur in einer Beziehung eine Mittelgattung zu denen der dorischen und äolischen Harmonie bilden, das ist nämlich im Bau der Sätze, wo weder die festen Formen, welche der ersteren, noch die äusserst beweglichen, welche der letzteren Tonart entsprechen, herrschen. Aber in der Hauptsache bilden die Compositionen der lydischen Harmonie den aller-entschiedensten Gegensatz gegen beide: sowohl der dorischen wie der äolischen Harmonie entspricht ein schwungvoller Periodenbau und kunstvolle Entwickelung der ganzen rhythmischen Composition, während die lydische Harmonie mit höchst einfachen, ja nicht einmal nothwendig gut zusammenhängenden rhythmischen Läufen sich verband.

So ist denn wenigstens der Zusammenhang zwischen der rhythmischen Form und der Tonart bei Pindar nachgewiesen. Diese lydische Tonart scheint er verhältnissmässig selten angewandt zu haben und gerade desshalb sie in jedem einzelnen Falle zu nennen, um zu zeigen, dass auch die weniger kunstvolle Composition wohl motivirt sei. Die Gedichte sind an Männer gerichtet, deren Lebensstellung gar nicht verglichen werden kann mit der eines Hieron zu Syrakus, Theron zu Akragas, Arkesilas zu Kyrene, an welche vorzugsweise jene grossartigen und schwungvollen Compositionen in dorischer und äolischer Tonart gerichtet sind. „Nimm diese einfache Melodie freundlich entgegen". Auch bei uns würde ein Componist, der gewohnt ist, sich in den höheren Gebieten der Töne zu bewegen, oder ein Dichter, der analoge Schöpfungen hervorgebracht hat, bei Widmung einer besonders einfachen und schlichten Melodie oder eines entsprechenden Gedichtes, diesen Charakter gerne durch ein Wort andeuten: „Nimm die einfachen Worte, wie sie mein Herz mir eingegeben, entgegen"; „ich sende dir eine Melodie nach Art der Alpenlieder, wie sie die Hirtenknaben täglich hier singen." In anderen Gedichten pflegt Pindar so gerne die besondere Kunst zu erwähnen, nach der er dichtet: hier wollte er um so weniger etwas schlicht Volksthümliches liefern, ohne anzuzeigen, wie bewusst er auch hierbei verfuhr.

Doch dies Alles wird direct bewiesen durch Pindars Angaben selbst: denn es kann doch unmöglich ein Zufall sein, dass gerade die 4 Gedichte, die er als lydisch bezeichnet, von sonst bei ihm beispielloser Einfachheit der Construction sind. Von allen andern Gedichten nähert sich höchstens Nem. II dieser Haltung, so dass hier die lydische Harmonie nicht ganz unwahrscheinlich ist.

4. Athenaios, Deipn. 14, cap. 19 sq., gibt nach Herakleides Pontikos eine recht anschauliche Darstellung des Charakters der verschiedenen Tonarten, von der wir entnehmen:

Ἡρακλείδης δὲ ὁ Ποντικὸς ἐν τρίτῳ περὶ μουσικῆς οὐδ' ἁρμονίαν φησὶ δεῖν καλεῖσθαι τὴν φρύγιον, καθάπερ οὐδὲ τὴν λύδιον. ἁρμονίας γὰρ εἶναι τρεῖς. τρία γὰρ καὶ γενέσθαι Ἑλλήνων γένη. Δωριεῖς, Αἰολεῖς, Ἴωνας. οὐ μικρᾶς οὖν οὔσης διαφορᾶς ἐν τοῖς τούτων ἤθεσι, Δακεδαιμόνιοι μὲν μάλιστα τῶν ἄλλων Δωριέων τὰ πάτρια διαφυλάττουσι . . . . . .

Ἡ μὲν οὖν δώριος ἁρμονία τὸ ἀνδρῶδες ἐμφαίνει καὶ τὸ μεγαλοπρεπὲς καὶ οὐ διακεχυμένον οὐδ' ἱλαρόν, ἀλλὰ σκυθρωπὸν καὶ σφοδρόν, οὔτε δὲ ποικίλον οὔτε πολύτροπον.

Τὸ δὲ τῶν Αἰολέων ἦθος ἔχει τὸ γαῦρον καὶ ὀγκώδες, ἔτι δὲ ὑπόχαυνον· ὁμολογεῖ δὲ ταῦτα ταῖς ἱπποτροφίαις αὐτῶν καὶ ξενοδοχίαις· οὐ πανοῦργον δέ, ἀλλὰ ἐξηρμένον καὶ τεθαρρηκός. διὸ καὶ οἰκεῖόν ἐστ' αὐτοῖς ἡ φιλοποσία καὶ τὰ ἐρωτικὰ καὶ πᾶσα ἡ περὶ τὴν δίαιταν ἄνεσις. διὸ καὶ περιέχουσι τὸ τῆς ὑποδωρίου καλουμένης ἁρμονίας ἦθος. αὕτη γάρ ἐστι, φησὶν ὁ Ἡρακλείδης, ἣν ἐκάλουν αἰολίδα . . . . . πρότερον μὲν οὖν, ὡς ἔφην, αἰολίδα αὐτὴν ἐκάλουν, ὕστερον δὲ ὑποδώριον, ὥσπερ ἔνιοί φασιν, ἐν τοῖς αὐλοῖς τετάχθαι νομίσαντες αὐτὴν ὑπὸ τὴν δώριον ἁρμονίαν. ἐμοὶ δὲ δοκεῖ ὁρῶντας αὐτοὺς τὸν ὄγκον καὶ τὸ προσποίημα τῆς καλοκἀγαθίας ἐν τοῖς τῆς ἁρμονίας ἤθεσι δώριον μὲν αὐτὴν οὐ νομίζειν, προσεμφερῆ δέ πως ἐκείνῃ· διόπερ ὑποδώριον ἐκάλεσαν, ὡς τὸ προσεμφερὲς τῷ λευκῷ ὑπόλευκον . . . . .

Ἑξῆς ἐπισκεψώμεθα τὸ τῶν Μιλησίων ἦθος, ὃ διαφαίνουσιν οἱ Ἴωνες, ἐπὶ ταῖς τῶν σωμάτων εὐεξίαις βρενθυνόμενοι καὶ θυμοῦ πλήρεις, δυσκατάλλακτοι, φιλόνεικοι, οὐδὲ φιλάνθρωπον οὐδὲ ἱλαρὸν ἐνδιδόντες, ἀστοργίαν καὶ σκληρότητα ἐν τοῖς ἤθεσιν ἐμφαινίζοντες. διόπερ οὐδὲ τὸ τῆς ἰαστὶ γένος ἁρμονίας οὔτ' ἀνθηρὸν οὔτε ἱλαρόν ἐστιν, ἀλλ' αὐστηρὸν καὶ σκληρόν, ὄγκον δὲ ἔχον

οὐκ ἀγεννῆ· διὸ καὶ τῇ τραγῳδίᾳ προσφιλὴς ἡ ἁρμονία τὰ δὲ τὸ νῦν Ἰώνων ἤθη τρυφερώτερα καὶ πολὺ παραλλάττον τὸ τῆς ἁρμονίας ἦθος.

Herakleides, als ein Mann, der das Wesen der Sache selbst zu fassen vermag, gibt dann Andeutungen über solche Tonarten, die als blosse Transpositionsskalen kein ihnen eigenes Ethos hatten; denn dieser Ueberblick ist uns nothwendig, um zu erkennen, worauf es für uns ankommt, denen jene künstlichen Berechnungen, die man angestellt hat, um die scheinbare Unmenge der griechischen Tonarten genau einordnen zu können, wenigstens für den gegenwärtigen Zweck werthlos sind:

Διόπερ ὑπολαμβάνω οὐχ ἁρμονίαν εἶναι τὴν λαστί, τρόπον δέ τινα θαυμαστὸν σχήματος ἁρμονίας. καταφρονητέον οὖν τῶν τὰς μὲν κατ' εἶδος διαφορὰς οὐ δυναμένων θεωρεῖν, ἐπακολουθούντων δὲ τῇ τῶν φθόγγων ὀξύτητι καὶ βαρύτητι καὶ τιθεμένων ὑπερμιξολύδιον ἁρμονίαν καὶ πάλιν ὑπὲρ ταύτης ἄλλην. οὐχ ὁρῶ γὰρ οὔτε τὴν ὑπερφρύγιον ἴδιον ἔχουσαν ἦθος· καίτοι τινές φασιν ἄλλην ἐξευρηκέναι καινὴν ἁρμονίαν ὑποφρύγιον· δεῖ δὲ τὴν ἁρμονίαν εἶδος ἔχειν ἤθους ἢ πάθους καθάπερ ἡ λοκριστί. ταύτῃ γὰρ ἔνιοι τῶν γενομένων κατὰ Σιμωνίδην καὶ Πίνδαρον ἐχρήσαντό ποτε, καὶ πάλιν κατεφρονήθη.

Die phrygische und lydische Tonart erklärt Herakleides als keine ursprünglich griechischen, und so weit seine Worte von Athenaios aufbewahrt sind, enthalten sie keine Schilderung des diesen Tonarten eigenthümlichen Charakters.

Die lydische Tonart wird von Plutarch als ἐπιτήδειος πρὸς θρῆνον bezeichnet (Mus. 15). Dagegen berichtet Aristoteles, Pol. 8, 7: εἴ τις ἐστὶ τοιαύτη τῶν ἁρμονιῶν, ἣ πρέπει τῇ τῶν παίδων ἡλικίᾳ διὰ τὸ δύνασθαι κόσμον τ' ἔχειν ἅμα καὶ παιδείαν, οἵαν ἡ Λυδιστί φαίνεται πεπονθέναι μάλιστα τῶν ἁρμονιῶν. Wenn nun Plato (cf. § 23, 3), resp. 3, cap. 10, die mixolydische und syntonolydische verwirft, als zu weichlich (θρηνώδεις), so durfte doch wahrlich Westphal nicht den letzteren Ausdruck (συντονολυδιστί) als identisch mit dem blossen Ausdruck λυδιστί erklären; es musste ihn vielmehr ein Mann wie Herakleides Pontikos belehren, ein Mann, welcher der echt klassischen Zeit sogar noch näher steht, wie Aristoteles, dass auch der Ausdruck „Tonart" im Alterthume noch

hohen Sinn und Inhalt hat und sich nicht innerhalb der Sphäre mathematischer Berechnungen bewegt, wie späterhin. Herakleides, der ein Werk über Musik schreibt, noch während die letzten Nachklänge der echt classischen Kunst ertönen, ist sich nicht mehr sicher, ob eine der Haupttonarten, die jonische, gerade durch bestimmte Tonhöhen und nicht vielmehr durch ein eigenthümliches Ethos (ihrer Melodien) ausgezeichnet sei; und wir sollten, hauptsächlich späten Compilatoren folgend, genaue Berechnungen anzustellen im Stande sein? Sollten nicht vielmehr die späteren Verfasser musikalischer Schriften wie Plutarch, Aristeides u. s. w. gerade eben so geist- und urtheilslos verfahren sein, wie die Metriker, welche sie zum Theil mit sind? Diese haben an Stelle der bestimmten Taktarten wie sie Arixostoxenus und Aristoteles kennen, ihre sinnlosen „Versfüsse", äussere Schablonen gesetzt; und die musikalischen Compilatoren haben, da die Melodien nicht mehr auf sie zu wirken vermochten, statt der charakteristischen Volksweisen bestimmte Differenzen in den Skalen, die sich genau ausrechnen lassen, gefunden! Und selbst wenn in den Kunstschulen schon vor Aristoxenus der Begriff der Tonarten auf bestimmte Distanzverhältnisse der Töne beschränkt wird, so kann doch keinem Zweifel unterliegen, dass man nur das, was in manchen dorischen u. a. Melodien besonders auffiel, als einziges Kennzeichen für den Typus derselben heraushob. So ist ⏑ ⏑ – für die Anapästen typisch, und desshalb bleibt dieser Combination der Name. Dass auch _ – und _ ⏑ ⏑ Anapästen sein können und dass im Gegensatze hierzu auch Dactylen Auftakt haben können, das vergisst man!

Wie wunderbar verschieden und charakteristisch sind doch auch die heutigen Volksweisen! Wie ganz anders tönt das muntere Lied des Alpenbuben, die melancholische Weise des Irländers, das nordamerikanische Negerlied und wiederum die polnische Volksmelodie. Aber wenn man glaubt, hier überall durch die Bezeichnung „Dur" oder „Moll" die Unterschiede zu treffen, so irrt man gewaltig. Es sind die Tonfolgen überhaupt, die inneren Antithesen der kleineren Theile, der Ausgang der Melodie, das Tempo, die Art der Notenschleifungen in derselben Silbe und nebenbei, ja oft hauptsächlich, die rhythmischen Icten, welche die charakteristischen Unterschiede bedingen. Wir haben genug melancholische Weisen in Dur; auch wiederstrebt die Molltonart nicht absolut dem heitern Charakter. Da

nun ein antiker Kenner wie Herakleides es unzweideutig ausspricht, so dürfen wir auch bei den Griechen ähnliche Verhältnisse annehmen, und wir müssen genau unterscheiden zwischen der Nomenclatur des unterrichtenden und ausübenden Technikers und derjenigen, die im Volke wurzelte und weniger darauf angelegt war, dem Schüler bestimmte Handgriffe beizubringen, vielmehr auf den eigentlichen Typus der Sache selbst Bezug nahm.

Also, die lydische Tonart möge immerhin auch gewöhnlich ein bestimmtes harmonisches Verhältniss bezeichnen: dieses widerstrebte weder einer kräftigen Haltung, noch dem Tone der Klage, weich und zart; und in diesem Falle wandte man den *terminus* συντονολυδιστί an, der nur auf Klagemelodien von ähnlichem Charakter, wie sie dem lydischen Volksstamme eigen waren, passte. Und eine unabänderliche Skala braucht auch bei dieser Tonart nicht angenommen zu werden. Man vergleiche nur irländische Klagelieder, solche wie die Neger Nordamerikas sie singen (z. B. die bekannten Weisen: *On de meadows am a ringing; O carry me back to old Virginny* u. s. w.), polnische Weisen wie das bekannte „Schöne Minka, ich muss scheiden" mit einander und mit volksthümlichen deutschen Weisen: und man wird finden, dass sehr verschiedene Tonarten (und doch dasselbe Dur oder Moll) ähnlichen Zwecken dienen, ohne dennoch was ihnen eigenthümlich ist, einzubüssen. So erscheint denn die lydische Harmonie als bildend für die Jugend (nach Aristoteles) und doch, in einer anderen Schattirung, als weichlich, θρηνώδης.

Ich erwähnte die genaue Beziehung, welche der Rhythmus auch zu dem Charakter der volksthümlichen Melodien hat. So haben die slavischen Volksweisen die scharfe Gegenbetonung der dreigliedrigen Takte, wie sie die Masurka, noch mehr der sogenannte *Kosak* zeigen. Nun nehme man eine Melodie mit scharfen, regelmässig gliedernden Icten, die nicht gedrängt stehen dürfen, wie beim Dochmius, nicht noch annähernd gleicher Stärke sind (wie die gestatteten Auflösungen es bei eben demselben verrathen), sondern gut nach Intervallen vertheilt und von regelmässiger Graduirung (der Stärke nach): das ist die lebendige Darstellung der Wohlordnung; sie wird zu lebhaften Schwenkungen auffordern, Bewegung und Wechsel malen. Wird hier eine melancholische schleppende irische Tonfolge denkbar sein? Und wird nicht doch ein Text von wehmüthigem Inhalte, mit wenig

abgeschwächten Icten, eine ähnliche Melodie erhalten können? Oder gibt es nicht auch neben dem Husarenliede „Was blasen die Trompeten? Husaren heraus" Hauffs wehmüthiges Reiterlied „Morgenroth, Morgenroth"?

Dass in der That die alten und echt volksthümlichen „Tonarten" der Griechen auf das genaueste mit einem bestimmten Rhythmus verbunden und gleichsam innerlich verwachsen sind, werden wir aus dem Folgenden noch näher erkennen.

5. Der Charakter der dorischen Harmonie ist nach Plato, Herakleides und Aristoteles (was spätere Scholiasten bestätigen oder nicht, ist solchen Zeugen gegenüber vollkommen gleichgültig) das Feste, Mannhafte (τὸ ἀνδρῶδες), das Grossartige im Gegensatz zu dem Leichten und Heiteren (τὸ μεγαλοπρεπὲς καὶ οὐ διακεχυμένον οὐδ' ἱλαρόν), vielmehr Härte und Energie (σκυθρωπὸν καὶ σφοδρόν); Buntheit und Mannigfaltigkeit fehlt ihr. — Dieses alles stimmt so genau zu den dorischen Rhythmen, dass man glauben sollte, es wäre überall in den citirten Stellen für ἁρμονία zu lesen ῥυθμός!

Beginnen wir mit der letzten Aussage! „Der dorischen Harmonie fehlt Buntheit und Mannigfaltigkeit." Sie fehlt eben in auffälligster Weise dem dorischen Rhythmus; denn die beiden festen Folgen ⏑ – | – – | und – ⏑ ⏑ | – ⏑ ⏑ | – – | setzen ihn bei Pindar, den wir auch aus dem Grunde hier ins Auge fassen, weil er die reinsten Formen überhaupt hat, der grossen Hauptsache nach zusammen. Dieselbe Dipodie, repetirt oder mit der Tripodie einheitlich verbunden: und die Hauptsache ist gethan. Wechsel der Form ist selten und besteht meist nur in Katalexis und Auftakt. Wie ungeheuer mannigfaltig sind hiermit verglichen die logaödischen Sätze bei Pindar! Und wir haben bereits oben gesehen, dass derjenige Gesang in dorischem Masse, der schon eine grössere Mannigfaltigkeit des Satzbaues zeigt, von Pindar, nach dessen eigener Angabe, nicht in dorischer, sondern in lydischer Tonart componirt wurde.

Die dorische Harmonie soll ferner sich besonders zur Darstellung des Grossartigen (μεγαλοπρεπές) und Erhabenen eignen. Die σεμνότης schreibt Pindar in einem Fragmente ihr selbst zu (apud schol. ad Ol. 1, 26): Δώριον μέλος σεμνότατον. Denselben

Charakter erkannte man auch später noch an ihr: Plut. Mus. 17: πολὺ τὸ σεμνόν ἐστιν ἐν τῇ Δωριστί; Lucian. Harm. 1: τῆς Δωρίου τὸ σεμνόν — obgleich auf die letztere Stelle kaum Gewicht zu legen ist, da z. B. der Charakter der lydischen Tonart, unter der man zu Lukians Zeiten etwas ganz anderes als früher verstehen musste, als bakchisch bezeichnet wird. — Hören wir nun, wie Aristoteles (rhet. 3, 8) den Charakter der Taktarten unterscheidet: τῶν δὲ ῥυθμῶν ὁ μὲν ἡρῷος σεμνὸς καὶ λεκτικῆς ἁρμονίας δεόμενος, ὁ δ' ἴαμβος αὐτή ἐστιν ἡ λέξις ἡ τῶν πολλῶν. Also der dactylische, d. i. der gerade Takt, hat denselben Charakter unter den Taktarten, den die dorische Tonart unter den Tonarten hat. Stimmt das nicht vollständig mit dem Taktmasse, welches wir den dorischen Weisen Pindars zuschreiben? Und bestätigt folglich nicht jede neue Betrachtung das aus den anderen Kategorien Gewonnene? Denn es ist nicht blos Aristoteles, welcher spricht, sondern die rein rhythmische Theorie muss dem geraden Taktmasse ebenfalls die grössere Würde zuschreiben; und schon die äusseren metrischen Erscheinungen führen auf dieses Taktmass bei Pindar. — Und nun die μεγαλοπρέπεια. Kann sie in etwas anderem gesucht werden, als in dem festen Periodenbau der dorischen Compositionen? Ohne ihn zerfallen, wie noch vor kurzem erwähnt wurde, die Strophen in formlose Trümmerhaufen, und kleine Perioden vermögen eine irgend umfangreiche Strophe nicht mehr als fest gegliedertes Ganze zusammen zu halten. Gerade die dorischen Strophen Pindars aber haben den grossartigsten Periodenbau, also auch die rhythmische μεγαλοπρέπεια in vollstem Masse. Man wird es schon bei flüchtiger Vergleichung an den „Responsionsfiguren" erkennen.

Wir kommen zu dem Festen und Mannhaften (ἀνδρῶδες) der dorischen Harmonie. Genau diesen Charakter zeigt der dorische Rhythmus. Eine σεμνότης wohnt zwar dem geraden Takte an und für sich inne, wenn er, wie die Alten es thaten, so genau seinem Charakter entsprechend angewandt wurde. Die modernen Takte geben ein verschobenes Bild, da sie ohne festen Charakter wegen ihrer bunten oder oft mangelnden Gliederung sind. Aber jene festen, genau nach ihrem Werthe intonirten Verbindungen, – ⏑ ⏑ | und – – |, sind, spricht man sie nicht kyklisch aus, feierlich und ernst und finden sich so auch bei uns zum Tone des Kirchenliedes, welches fast ausnahmlos im geraden Takte steht, gesteigert. Erst

⏑ ⏑ ⏑ ⏑ |, dann weiter – ⏑ ⏑ ⏑ |, ⏑ – ⏑ ⏑ | u. s. f., Verbindungen, die den Griechen mit Ausnahme der so seltenen ersten ganz fehlen, streifen an die Natur unserer Tänze. Aber dass in dem gewöhnlichen geraden Takte der Alten etwas besonders Männliches ausgeprägt liege, kann nicht behauptet werden. Die Dactylen, doch immer noch ziemlich beweglich, eigneten sich eben so sehr für die Klage-Elegie, als für die kriegerische und das ernste Epos. Aber gerade jene festen dipodischen Verbindungen ⏑ | – – | ⏑ | – – ‖ tragen das Gepräge fester Kraft und Mannhaftigkeit an sich. Man soll nur sich jene lange kraftvolle Note ⏑, immer an erster Stelle auftretend, richtig vorstellen, und dann jene schweren zwei Längen darauf; dann die feste dipodische Gliederung, meist in Tetrapodien auftretend, gegenüber den flüssigeren Tripodien: und man wird vollkommen fühlen und begreifen, was der Ausdruck ἀνδρῶδες sagen will.

Ich meine, dass ich so eben wieder eine Conformität (und eine solche, die tiefen Sinn hat und von höchster Wirkung ist), nachgewiesen habe, der gegenüber man wohl dem Difteln mit unverstandenen Aeusserlichkeiten entsagen sollte. Und wenn absolut nur Aussprüche der Alten gelten sollen in einer Epoche der Wissenschaft, in der man entweder den gänzlichen Verfall, oder eine Umkehr wünschen muss: so soll man doch Männern wie Plato, Aristoteles, Aristoxenus und Herakleides Grösseres zutrauen als — byzantinischen Elementarlehrern.

6. Dass die logaödischen Weisen des Pindar genau den Charakter der äolischen Tonart wiederspiegeln, ist nach dem Obigen leicht zu erkennen. Auch hier ist's, als ob Herakleides Tonart und Rhythmus verwechselt habe: so haargenau stimmt alles. Oder ist das nicht der Typus des „Ausgelassenen", „Ueppigen" und „Hoffärtigen", zunächst der lebendige $^3/_8$-Takt (nicht Choreen, sondern die eigentlich schlecht benannten Logaöden!), dann die Fülle und Ueppigkeit der Formen, dann der immerhin noch ansehnliche Periodenbau? Man lerne den ersten logaödischen Gesang (Ol. I), mehr ist nicht nöthig, gut, d. h. den allgemeinen metrischen und rhythmischen Gesetzen entsprechend, recitiren; man vergleiche den ersten dorischen Gesang (Ol. III): und man wird keiner weiteren Belege bedürfen.

Nun aber löse man das feste Band der Perioden in beiden Arten der Gesänge; und wenn man in dem nachbleibenden Fricassé (wie man es uns geboten hat) eine Spur desjenigen Charakters wiederfindet, den jene grossen Männer des Alterthums doch erkannten; wenn man zu mehr zu gelangen vermag, als werthlosen Terminologien: dann wird man die Kunst verstehen, Todte zu erwecken und eine im Mörser zerstampfte Statue an ihrem Pulver zu erkennen.

Auch die lydische Harmonie, und das ist oben bereits erwiesen, ist unzertrennbar von einem fest ausgeprägten rhythmischen Charakter. Wir haben aber noch zu sehen, wie ihr Ethos zu dem des letzteren stimmt. Wenn Aristoteles ihr zuschreibt, dass sie κόσμον τινὰ ἔχει εἰς παιδείαν (siehe unter Nr. 4), d. h. also den Wohlanstand der Jugend fördere, so kann er damit nicht jene feste männlich ernste Haltung der dorischen Weisen meinen, denn er fügt, damit er ja nicht missverstanden werde, hinzu, dass sie dem kindlichen Alter angemessen sei (ἢ πρέπει τῇ τῶν παίδων ἡλικίᾳ). Es wird hoffentlich doch keine künstliche Deutung seiner Worte nöthig sein, da man bei einem solchen Manne doch nicht erst mit mathematischen Formeln einen Sinn zu gewinnen hat? Also bleiben wir bei seinem eignen Wortlaute stehen. Kindern trägt man keine Beethovenschen Symphonien, keine Mozartschen Opern vor, um sie Musik zu lehren. Bei ihnen kann nur das schlichte Volkslied auf Verständniss hoffen und so bildend wirken. Ist das nicht genau der Charakter, welcher oben für die lydischen Weisen Pindars erschlossen wurde? Und das Θρηνῶδες, worin die lydischen Weisen so leicht übergingen? Hier muss ich noch einmal auf das Allgemeine kommen, da nur so das specielle Verständniss zu erreichen ist.

Wir wollen moderne Typen vergleichen. Jedes Volk, welches seine Tonart im Sinne der Alten ausgebildet hat, wird dieselbe befähigen, die verschiedenen Affecte auszudrücken. Freilich sind jetzt, bei dem allgemeinen Umtausch der geistigen Leistungen der Nationen die charakteristischen Unterschiede bedeutend verwischt, da wir die Melodien der verschiedensten Völker singen: immerhin aber wird ein bestimmter Kern noch durchschimmern und die Eigenart in dem musikalischen Sinne eines Volkes erkennen lassen.

So setze ich das Hauffsche Reiterlied, „Morgenroth", als Typus des deutschen Klageliedes und vergleiche es einem solchen, das etwa in dorischer Tonart componirt war. Pindar liefert in seinen Θρῆνοι, die, wie es scheint, durchgängig in dieser Tonart und in diesem Rhythmus componirt waren (unser drittes Fragment ist zweifelhaft), dazu die Belege. Es sind Betrachtungen über die Hinfälligkeit des Irdischen, denen aber der sittliche Trost nicht fehlt: daher ist die Haltung immer noch männlich und ernst. Und dieses musste nothwendig sich auch in der Melodie ausprägen.

Das polnische Klagelied, wie etwa „Schöne Minka, ich muss scheiden", stehe einem solchen in äolischer Tonart gegenüber. Schöne Stunden, die man bei der Geliebten oder im heitern Gelage der Freunde verlebt hat, schwinden dahin: die Klage wird bald subjectiv erregt, bald tief wehmüthig sein; die Trauer bleibt im Herzen zurück, verlorene Zeit kehrt nicht wieder. Hier wird auch in der Melodie die ernste Haltung verloren gehn, Schwermuth und heftigere Erregung wird, bald mehr diese (die Trauer), bald mehr jene (die Klage) auszudrücken haben.

Das Klagelied in lydischer Tonart (συντονολυδιστί) vergleiche ich einem solchen, wie die Neger Nordamerikas und ähnlich die Irländer es anstimmen. Die ersteren vielleicht werden singen, dass der arme alte Ned gestorben ist und keinen Maiskuchen mehr verzehren kann, er, dessen Finger so lang und dürr waren, wie das Rohr im Sumpf; der keine Zähne mehr hatte zum Beissen, keine Augen mehr zum Sehen: nun ist er da, wohin die guten Neger kommen. Die andern vielleicht werden (es geschieht im vollen Ernste in einem ihrer Volkslieder) die zerbrochene Flasche bejammern oder über die heurigen schwammigen Kartoffeln klagen. Das ist natürlich die niedrigste Gattung. Ich will nicht sagen, dass so die lydischen Klagelieder der Griechen waren, aber sie näherten sich dieser Gattung an, da ihnen sowohl der Ernst der dorischen, als die Lebhaftigkeit der äolischen Weisen fehlte.

So ist denn durchaus kein Widerspruch in jenen Angaben der Alten über den Charakter der lydischen Tonart, und man soll nur erst verstehen, was sie überhaupt mit einer Tonart meinten, was man am zuverlässigsten von ihnen selbst, nicht von späteren Compilatoren lernt.

Dass bei anderen Gattungen der Poesie eben so gut als bei

dem Threnos verschiedene „Tonarten" zulässig waren, zeigen uns ja eben die Epinikien Pindars am besten; wir fanden aber auch, dass der Charakter hiernach ein sehr verschiedener war. Es gab aber auch Gebiete, wo einzelne Tonarten zu fern lagen, und in welche sie nur mit heftigem Widerspruch der Kunstverständigen Eingang fanden. Auch hierfür haben wir reichlich moderne Belege. Man denke an den französischen Flitter, den man uns oft (cf. Offenbach) zu ernster Erbauung gibt. In Nordamerika singt man Kirchenlieder mit wenig verändertem Tempo nach Melodien wie „Krambambuli, das ist der Titel."

7. Blickt man auf den Inhalt und die Sprache der Pindarischen Dichtungen, so macht sich auch hier die genaueste Uebereinstimmung mit dem jedesmaligen Rhythmus und der mit ihm verbundenen Tonart bemerkbar. Es wurde freilich schon früher erwähnt, dass der Dichter bei dem triadischen Bau seiner Compositionen unmöglich auch in den einzelnen Partien der Darstellung dem Rhythmus und also auch der Melodie folgen konnte. Zudem entwickelt sich hier keine dramatische Handlung vor unseren Augen, sondern der Dichter erzählt theils das längst, vielleicht schon in sagenhafter Vorzeit Vorgefallene in halb epischem Tone, theils nimmt er in subjectiv-persönlicher Weise Antheil an der augenblicklichen Festesfreude, aber fast immer abwesend und oft durch weite Meeresstrecken von dem Orte entfernt, wo der Komos aufgeführt werden wird. Pindar spricht also als Dichter von einem entfernten Standpunkte aus; und das aller-eigenthümlichste ist, dass die Choreuten, welche die Begebenheit feiern, nicht einmal von ihrem Standpunkte aus zu sprechen haben, sondern sich noch erst auf den Standpunkt des fremden Dichters zu stellen haben. Man darf desshalb nichts weiteres erwarten, als dass die allgemeine Färbung in Inhalt, sachlicher Darstellung, Rhythmus und Tonart stimme. Dass unter dem Rhythmus nicht bloss die Taktart, sondern auch der Bau der Sätze, Verse, Perioden und Strophen, ja die ganze Entwickelung der Composition zu verstehen sei, ist selbstverständlich.

In das Einzelne einzugehen verbietet der Plan eines die ganze Wissenschaft umfassenden Werkes; doch ist an hervorstechenden Beispielen zu zeigen, woran man bei der Beurtheilung in jedem einzelnen Gedichte zu denken hat. Denn wie jene Uebereinstimmung

ganz unzweifelhaft ist, so ist auch ihre Kenntniss unbedingt nothwendig, wenn man einen wahren Kunstgenuss jener herrlichen Schöpfungen erreichen will. Ein in kleine Kola zerhackter Pindar, wie ihn uns Westphal und W. Christ geboten haben, ist nichts als eine Carricatur des grossen Dichters, eine Sammlung unzusammenhängender Bruchstücke, wie wir sie etwa von den Elegien des Kallimachos haben. Pindar, der poetischen Form entkleidet, wird zu einem eitlen Schwätzer, der sich eine Reihe von hochtrabenden Phrasen angeeignet hat, welche, formlos hingeworfen, fast einen widerlichen Eindruck machen müssen. In der grossartigen Schönheit seiner rhythmischen Composition hingegen wird die Phrase zu dem lebendigen, plastisch darstellenden Worte, dem wir mit Entzücken lauschen. Ich darf bekennen, dass mir in jenen Formen Pindars Strophen wie lebendige Musik leben, dass ich die Bewegung fühle, welche sie begleitete und die ganze Herrlichkeit des Festzuges in mir aus den Rhythmen auflebt. Da lebt auch das Wort, und jeder Ausdruck scheint schön und zweckentsprechend gewählt. O wollte man endlich sich in die wahrhafte antike Welt versenken, wollte man endlich begreifen, wie tief man sich zu versenken hat in jene andere Sphäre, um ihr anzugehören und ihre reine Luft athmen zu können!

Betrachten wir nur die Haltung der dorischen Epinikien; diejenige der logaödischen, sowohl in äolischer, als in lydischer Tonart wird so schon durch den Gegensatz kenntlich.

8. Der vierte pythische Gesang, dem Arkesilas von Kyrene gewidmet, besingt mit epischer Ausführlichkeit theils den Argonautenzug, theils die Gründung von Kyrene, zu welchen beiden Ereignissen die Vorfahren des Arkesilas in naher Beziehung standen; namentlich waren sie die Gründer jener libyschen Kolonie. Es ist bei weitem das umfangreichste der uns erhaltenen Pindarischen Gedichte (299 Verse). Die ganze Haltung ist dem entsprechend eine ruhige, objectiv beschauende; keine Spur der sonst oft so schön hervorbrechenden Begeisterung ist wahrnehmbar; vielmehr offenbart sich der Dichter am Schlusse, in den letzten 5 Strophen (Gstr. $\alpha\beta'$ — Ep. $\alpha\gamma'$) als ernster und aufrichtiger Freund, der kein Bedenken trägt, den hohen Herrscher auf seine Fehler aufmerksam zu machen, ihn zu warnen und ihm in nicht misszuver-

stehender Weise eindringliche Rathschläge für sein ferneres Leben zu ertheilen. So offen dies aber auch geschieht, erinnert doch die Sprache wiederum an das Orakelhafte; cf. Gstr. α β′ u. s. w.

Und die rhythmische Composition? Wie der Gesang von allen Pindarischen am nächsten an das Epos streift, so erinnert auch die rhythmische Composition an die Einfachheit einer in Hexametern gedichteten Hymne. Es gibt keine andere dorische Composition von so ruhig epischer Haltung und solcher würdevollen Einfachheit wie die von Pyth. IV. Viermal hinter einander genau dieselbe Pentapodie, ⏑ – | – – | – ⏑ ⏑ | – ⏑ ⏑ | – ∧ ‖, dem epischen Hexameter vergleichbar, der ebenfalls die dreisilbige Takte gegen den Schluss hin bevorzugt (denn der vorletzte Takt ist ja mit im ganzen seltenen Ausnahmen – ⏑ ⏑). Man sucht vergebens nach einem zweiten Beispiele der Art bei Pindar. Es folgt eine Mittelperiode aus Tetrapodien mit einer Dipodie als Mesodikon, zu der schon durch ein Nachspiel der ersten Periode übergeleitet ist: hier also ist ein schwaches Motiv der fortschreitenden Bewegung. Die Schlussperiode besteht aus fünf Tetrapodien mit dem bei so grosser Gleichheit in der Ausdehnung unbedingt nöthigen Formenwechsel. Wir haben also:

Am Anfang 4 vollkommen gleiche Pentapodien; darauf 9 Tetrapodien, nur mit einer Dipodie in der Mitte der Strophe, wo die meiste Beweglichkeit zu sein pflegt.

Nur Nem. VIII, welcher aber auch in lydischer Tonart steht, hat eine ähnliche Gleichförmigkeit, aber bei weitem nicht eine so kraftvolle Entwickelung zu gleicher Zeit, nicht einen so vollen Eingang mit dem kraftvollsten dorischen Satze, der Pentapodie. Alle anderen Strophen aber zeigen im Verhältniss hierzu einen bunten Wechsel von Sätzen grosser und kleiner Ausdehnung. Und nun bedenke man noch ausserdem, dass, sollten in einer dorischen Strophe nur Sätze zweier Ausdehnung constituiren (ein Mittelspiel baut bekanntlich nicht auf), keine Sätze sich so nahe liegen, als die Pentapodie und Tetrapodie. Denn 4 : 3 und 3 : 2 geben grössere Exponenten als 5 : 4. Der Hörer hatte also fast das Gefühl, dass Sätze gleicher Ausdehnung die ganze Strophe bildeten. Er hatte es aber auch aus einem ganz anderen Grunde. Tetrapodie und Tripodie, Tripodie und Dipodie haben keine Formenverwandtschaft, denn man vergleiche

⏑ – | – – | ⏑ – | – – ‖ mit – ⏑ ⏑ | – ⏑ ⏑ | – – ‖,
– ⏑ ⏑ | – ⏑ ⏑ | – – ‖ mit ⏑ – | – – ‖:

hier ist immer der eine Satz dactylisch, der andere dorisch im strengsten Sinne des Wortes. Dagegen ist die Pentapodie nothwendig mit der Tetrapodie verwandt, gewöhnlich vermöge ihres dorischen Theils,

⏑ – | – – | – ⏑ ⏑ | – ⏑ ⏑ | – ⏑ ‖ und ⏑ – | – – | ⏑ – | – ⏑ ‖,

seltner vermöge des dactylischen:

⏑ – | – – | – ⏑ ⏑ | – ⏑ ⏑ | – ⏑ ‖ und – ⏑ ⏑ | – ⏑ ⏑ | – ⏑ ⏑ | – ⏑ ‖.

Wie konnte nun der Dichter die aus Tetrapodien bestehenden beiden Perioden noch mehr den Pentapodien annähern? Indem er zu den eigentlich dorischen Tetrapodien dactylische treten liess, welche die andere Seite der Verwandtschaft festhielten. Er hat es gethan, und zwar, wiederum so zweckentsprechend wie irgend möglich, indem er in der ersten tetrapodischen Periode – ⏑ ⏑ | – ⏑ ⏑ | – ⏑ ⏑ | –. und – ⏑ ⏑ | – ⏑ ⏑ | ⏑ | ⏑ ·|, in der zweiten ⏑ – | – – | ⏑ – | – ⏑ ‖ vorwalten liess. Und der Schluss erfolgt eben mit der letzteren Form. Wir haben desshalb folgende Entwickelung der Strophe:

I. Pentapodien (in denen das dactylische Element vorwaltet).
II. Tetrapodien, vorwaltend dactylisch.
III. Tetrapodien, vorwaltend in echt dorischer Form.

Ein unmerklicherer Uebergang ist nicht denkbar! Also: epische Breite (vollwichtige Sätze), höchst einfache Entwickelung (fast wie Abschnitte in Gedichten des heroischen Masses, die sich nur durch Cäsur und Taktformen unterscheiden) und Gleichförmigkeit.

Dass jetzt die Epodos freiere Beweglichkeit durch Wechsel der Sätze erhalten müsse, soll nicht in der That die ganze Composition eine allzu stark epische Färbung erlangen und nahezu die höhere lyrische Form aufgeben, ist natürlich. Und ein anderer höchst wichtiger Grund für den „dualistischen Bau" in den Perikopen dieses Gedichtes ist Comp. § 37, 7 und 9 erläutert. Aber man bedenke, wie sehr die Epoden (hier obendrein kleiner) hinter den immer doppelt gesungenen Strophen zurück treten.

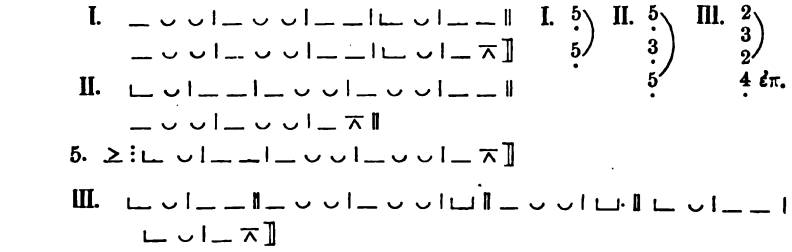
Das wäre ein Beispiel epischer Haltung in der dorischen Tonart, mit dorischem Rhythmus verbunden. Man wird begreifen, dass in demjenigen Gedichte, welches nach Inhalt und Fassung dem Epos in der That am allernächsten liegt, dies auch am unverkennbarsten im Rhythmus ausgeprägt sein muss. Hätten wir ein solches Gedicht zur Besprechung gewählt, welches weniger den episch erzählenden Ton einschlägt, so würde das darüber Gesagte des eigentlichen Werthes, nämlich der Ueberzeugungskraft, entbehren.

9. Unter sämmtlichen übrigen dorischen Compositionen zeigt Isthm. I die meiste rhythmische Verwandtschaft mit Pyth. IV. Man kann vorläufig Comp. § 37, 9 vergleichen. Ein eigenthümlich milder Geist durchweht den ganzen Gesang. Im Eingange redet der Dichter „die Mutter" Theben an: die Kindesliebe erscheint ihm als die heiligste Pflicht, desshalb muss ein Päon an den delischen Apollo für die Bewohner von Keos, dessen Composition ihn gerade beschäftigt, zurücktreten, bis der Gesang auf den Pythischen Sieg des Thebaners Herodotos vollendet ist. Es folgt eine Verherrlichung der Heroen Thebens und dann des Herodotischen Geschlechtes, das früher Schweres erduldet, jetzt aber die Palme des Sieges errungen hat.

Man vergleiche hiermit den schwungvollen siebenten nemeischen Gesang, der ebenfalls eine Verherrlichung Thebens enthält: da ist alles Feuer und Leben, eine überströmende Fülle ganz kurzer, rasch wechselnder Bilder und desshalb auch das lebendigere logaödische Mass und ganz zweifellos äolische Harmonie.

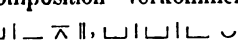
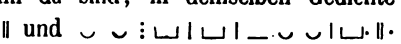
Man bedenke: der Dichter stellt einen Päan an Apollo, ein dem innersten Wesen nach religiöses Lied zurück; nur eine heilige Pflicht, die ihm mindestens eben so hoch steht, kann diese Versäumniss entschuldigen. Die milde, feierliche Stimmung ist ganz unverkennbar in dem Rhythmus der Strophe, die auch hier die Basis der Composition ist, ausgeprägt. Aber es ist mehr Leben und Wechsel und weniger Kraft in der Entwickelung. Denn zwar bilden auch hier 4 Pentapodien den Eingang, aber sie sind in zwei Perioden vertheilt, deren jede eine andere Form derselben hat. Und die Strophe schliesst nicht mit jenen kraftvollen Tetrapodien — eine solche ist nur als Nachspiel vorhanden —, sondern mit kleinen Dipodien. Die Anknüpfung mit der vorhergehenden

Periode geschieht durch eine Tripodie, die hier wie da ein Mittelspiel bildet. So ist noch ein drittes Thema sehr bemerklich hervorgetreten, und ein viertes ist die das Ganze fest abschliessende Tetrapodie:



Man beachte, dass auch innerhalb jeder Periode die sich respondirenden Glieder, sowohl die Pentapodien, wie die Dipodien genau derselben Gesetzlichkeit folgen: jedesmal lautet das Vorderglied voll aus, das Hinterglied ist katalektisch. Die Tripodien aber haben genau dieselbe Form, damit die Anknüpfung mit der so verschiedenen letzten Periode deutlicher ins Bewusstsein trete.

Die Strophe also hat bei aller Analogie mit jener von Pyth. IV gerade diejenigen Abweichungen, welche die verschiedene Haltung des Gedichtes erwarten liess.

10. Dass der Dichter sich der μεγαλοπρέπεια seiner dorischen Compositionen vollkommen bewusst war, das lehren allein schon die Eingänge, die gerade vor solchen Compositionen stehen, die sich durch einen grossartigen, packenden Periodenbau auszeichnen. Ganz herrlich ist die Schilderung von der Macht des Gesanges, womit Pyth. I beginnt, Und gerade die Rhythmen dieser Composition stechen hervor durch kraftvollen, zu höchster Kunst entwickelten Periodenbau. Schon die Sätze zeigen so kraftvolle, lang angehaltene Noten, wie sie in dem Grade in keiner anderen Composition vorkommen. Denn da sind, in demselben Gedichte  und  . Dann vergleiche man die Anfänge von:

Ol. VI.

Χρυσέας ὑποστάσαντες εὐτειχεῖ προθύρῳ θαλάμου
κίονας, ὡς ὅτε θαητὸν μέγαρον,

πάξομεν· ἀρχομένου δ' ἔργου πρόσωπον
χρὴ θέμεν τηλαυγές.

Ol. VII.

Φιάλαν ὡς εἴ τις ἀφνειᾶς ἀπὸ χειρὸς ἑλὼν
Ἔνδον ἀμπέλου καχλάζοισαν δρόσῳ
δωρήσεται
Νεανίᾳ γαμβρῷ προπίνων | οἴκοθεν οἴκαδε πάγχρυσον κορυφὰν
στεφάνων
Συμποσίου τε χάριν κᾶδός τε τιμάσαις ἑόν, ἔν δὲ φίλων
Παρεόντων θῆκέ νιν ζαλωτὸν ὁμόφρονος εὐνᾶς·
Καὶ ἐγὼ νέκταρ χυτόν, Μοισᾶν δόσιν, ἀεθλοφόροις
Ἀνδράσιν πέμπων, γλυκὺν καρπὸν φρενός,
ἱλάσκομαι . . . . .

Nem. V.

Οὐκ ἀνδριαντοποιός εἰμ', ὥστ' ἐλινύσαντα ϝεργάζεσθαι
ἀλάλματ' ἐπ' αὐτᾶς βαθμίδος
Ἑσταότ'· ἀλλ' ἐπὶ πάσας ὁλκάδος ἔν τ' ἀκάτῳ, γλυκεῖ'
ἀοιδά,
Στεῖχ' ἀπ' Αἰγίνας . . .

Isthm. V.

Θάλλοντος ἀνδρῶν ὡς ὅτε συμποσίου
δεύτερον κρατῆρα Μοισαίων μελέων
κιρνάμεν . . . . .

Ich recapitulire kurz. Wir sind dahin gelangt, zu erkennen, dass Taktmass, Tonart und Inhalt der Pindarischen Dichtungen in der engsten Beziehung stehn, so dass aus dem Texte selbst die ganze Composition auch ihrer musikalischen (harmonischen) Haltung nach erschlossen werden kann. Wir haben alle Eigenschaften, welche von Männern wie Plato, Herakleides Pontikos und Aristoteles den Tonarten zugeschrieben werden, auf das genaueste in den zugehörigen Rhythmen ausgeprägt gefunden. Unsere auf ganz anderem Wege erschlossenen Constructionen, vom Takt bis zur Periode an und darüber hinaus bis zum Ganzen der Composition; Constructionen, denen wir wegen der Festigkeit unserer Regeln gar nicht entrinnen konnten, zeigten ausserdem eine fast wunder-

bare, haargenaue Uebereinstimmung mit dem was der Dichter selbst sagte. Wir haben dabei nicht eine einzige metrische Regel übertreten, die je aufgestellt und begründet ist von Männern wie G. Hermann und A. Böckh.

Ist das Wissenschaftlichkeit oder nicht? Wird man hiergegen jemals etwas anderes anführen können, als dass man es nicht verstehe? Verstehen allerdings werden es nur solche, die einen Dichter zu würdigen wissen. Und verdient das Geschwätz späterer Grammatiker den Vorzug vor dem, was die Alten selbst bestimmt und unzweideutig sagen, was der gesunde Menschenverstand und der ausgebildete Kunstsinn aber lediglich bestätigen?

---

§ 25. Ethos der Rhythmen bei den Tragikern.

1. Da in den beiden letzten Büchern der Compositionslehre die Tragödien und Trilogien des Aeschylus als einheitliche Ganze erschlossen sind und bei den einzelnen Gesängen nach Rhythmus und Inhalt ihr bestimmter Werth und ihre Stellung in diesen Ganzen nachgewiesen ist, ausserdem aber im Commentar der Eurhythmie ein Bild der rhythmischen Entwickelung einiger der hervorragendsten Gesänge gegeben ist und diese Schilderungen an anderen Stellen erweitert sind (z. B. Metr. § 22, 5 eine Analyse von Pers. IV): so werde ich, aus diesen Gründen, im gegenwärtigen Abschnitte Sophokles hauptsächlich ins Auge fassen und nächstdem Euripides berücksichtigen.

Wer die vorhergehenden beiden Paragraphen sich innerlich zu eigen gemacht hat, der wird überzeugt sein, dass man nicht ohne weiteres angeben könne: diese Tonarten (nach Westphal zwei) wurden in den Chorgesängen angewandt, und jene (wiederum zwei nach demselben) in den Monodien und Wechselgesängen. Eine Stelle in den Aristotelischen Problemen, worauf Westphal sich stützt, besagt gar nichts. Sie hat, wie auch er übrigens erkannte,

auf die spätere, die nach-Euripideïsche Tragödie Bezug. Denn als der Glanz und der Wohlstand Athens zerrüttet war, da begann die Tragödie so gut wie die Komödie immer mehr ihre alte Pracht und Mannigfaltigkeit einzubüssen; und übrigens beginnt schon bei Sophokles, eigentlich bereits bei Aeschylus, der Dialog immer mehr in den Vordergrund zu treten. Was Wunder, wenn die grosse Mannigfaltigkeit der Tonarten und Rhythmen immer mehr verloren ging, wenn bald nur wenige derselben sich zu behaupten vermochten und jenes ewige Einerlei sich entwickelte, was bei jeder verfallenden Kunst, die nicht mehr grosse Ingenien zu begeistern versteht, so charakteristisch ist? So ist denn die einzige Tonart, welche von einem antiken tragischen Chore direct erwähnt wird, die jonische, gerade eine solche, welche in den „Problemen" dem Chore abgesprochen wird: Aesch. Suppl. I, Str. γ 1:

Τὼς καὶ ἐγὼ φιλόδυρτος Ἰαονίοισι νόμοισι
δάπτω τὰν ἁπαλὰν εἰλοδερῆ παρειάν.

Da die dorische und die mixolydische Tonart an beregter Stelle dem Chore zugesprochen werden, so ist für uns von Wichtigkeit, zu wissen, welche Metra der ersten entsprechen. Die wenigen, auch nur zum Theil im dorischen Rhythmus componirten Gesänge, über die wir später sprechen, können unmöglich allein gemeint sein, denn die andere, die mixolydische Tonart, wird als solche von einem ἦθος γοερόν bezeichnet, welches auf die grosse Mehrzahl der nicht im dorischen Takt componirten Chorgesänge, ja auf die Mehrzahl der Chorgesänge überhaupt nicht passte. Bei Aristoteles aber lag sicher die Thatsache vor, dass die neue Tragödie gerade die gebräuchlichsten und häufigsten Weisen der alten Composition festgehalten und nun geschmacklos alles nivellirt hatte. Denn so pflegt es mit rückgängigen Entwickelungen überhaupt zu sein.

Beachtet man nun das über die Verschiedenheit der Logaöden bei Pindar und bei den Dramatikern Comp. § 22 und 23 Entwickelte, so wird man zunächst das einsehen, dass die entsprechenden Compositionen nicht derselben (äolischen) Tonart angehören können. Denn sie sind eigentlich nur im Taktmasse einander gleich und fast in allem Anderen verschieden. Hier ist üppige Mannigfaltigkeit, Beweglichkeit, künstlicher Bau der Perioden, die aus Gliedern

der verschiedensten Ausdehnung und des verschiedensten Charakters bestehen. Dort hingegen feste und sichere Gliederung der Tetrapodien nnd Hexapodien, zu denen die Tripodien einen ähnlichen Gegensatz, aber einen seltneren bilden, als in den dorischen Rhythmen Pindars. Ja ein Gegengewicht gegen die grössere Lebhaftigkeit des Taktes bilden die häufig angewandten Hexapodien, die schweren, fallenden und gedehnten Reihen. So ist denn die Analogie zwischen den logaödischen, und noch mehr den choreïschen Strophen der Tragiker und den dorischen Pindars viel grösser, als die zwischen den gegenseitigen Logaöden. Die logaödischen und choreïschen Perioden der Tragiker aber zeigen einen so festen Bau, durch die Gesetzlichkeit in den Formen der sich respondirenden Glieder (Comp. § 18), dass auch hierdürch die naheste Verwandtschaft mit den dorischen Rhythmen bestimmt ausgesprochen ist. Die μεγαλοπρέπεια fehlt keineswegs: die Entwickelung ist zum Theil eine wahrhaft grossartige; man vergleiche nur beispielsweise die Gesänge im Oedipus auf Kolonos: in ihnen findet sich ein Periodenbau, wie er selbst bei Pindar nicht vorkommt.

Es ist desshalb nicht zu bezweifeln, dass die dorischen, choreïschen, logaödischen und ebenso die dactylischen Weisen (natürlich nicht die aus concitirten Dactylen!) im Allgemeinen, auch ihrem Inhalte entsprechend, in der dorischen Tonart standen. Ferner werden die concitirten Dactylen und ebenso manche Logaöden und Choreen (deren Haltung ja so sehr verschieden ist), der mixolydischen Tonart angehört haben. Aber schon die Joniker fügen sich keiner dieser Tonarten und beanspruchen, mindestens in Gedichten wie die in den Bakchen des Euripides, ganz entschieden den phrygischen Tonsatz, der sich durch seinen Enthusiasmus auszeichnete. Wie aber steht es mit den dochmischen Chorgesängen, von denen die Sieben gegen Theben die schönsten Beispiele bieten? Sollten sie, aus keinem anderen Grunde, als weil der Chor sie singt, in einer ganz anderen Tonart componirt gewesen sein, als in derjenigen der Solo- und Wechselgesänge? Eine Annahme wie diese wird sogleich durch die Thatsachen widerlegt. Man sehe nur auf den Inhalt und Charakter der Dichtungen, und man wird, ich darf sagen, mit Entrüstung, eine Theorie zurückweisen, die nicht über mathematische Verhältnisse (wie hier in den Tonskalen) hinweg zu

gelangen vermag und es nicht versteht, in der Poesie die Poesie zu erkennen.

Es würde ein eigenes Werk erfordern, sollte jeder tragischen Composition auch eine bestimmte Tonart vindicirt werden; in bei weitem den meisten Fällen ist zu vollkommener Sicherheit zu gelangen, in den übrigen aber ein hoher Grad von Wahrscheinlichkeit zu erreichen. — Ich werde jetzt, hiervon absehend, nur einige hervorragende Rhythmen lediglich in Beziehung auf das Ethos der Dichtungen besprechen und dann eine eingehende Schilderung einiger Compositionen im König Oedipus geben.

2. Das Ethos der dorischen Rhythmen, wie sie Sophokles und Euripides in ziemlich reinen Formen ausgebildet haben, ist das der Milde, einer feierlichen Stimmung und Erwartung, ruhiger Theilnahme im Herzen (die nicht in That übergeht), ernster moralischer Betrachtung. Wie immer, wird dies um so deutlicher bei vorhandenem Taktwechsel, wo dann den Logaöden oder Choreen die Rolle zufällt, die wärmere persönliche Theilnahme, die leicht in That übergeht, überhaupt eine grössere subjective Erregung zum Ausdrucke zu bringen, lebendiger zu schildern u. s. w.

Aj. I. Ernste Theilnahme des Chors an dem Geschicke des Aias und Erwägungen, was ihn zu der schlimmen That veranlasst haben mag. — In der Epode springt das Taktmass in das logaödische um, denn der Chor geht von den allgemeinen Betrachtungen zu einer directen Aufforderung über und ruft eindringlich das Schreckliche der Lage ins Gedächtniss:

Ἀλλ' ἄνα ἐξ ἑδράνων ὅπου μακραίων
στηρίζει ποτὲ τᾷδ' ἀγωνίᾳ σχολᾷ.

Oed. C. V. Feierlich-ernste Erwartung der Dinge die da kommen sollen und Segenswünsche.

Trach. I. Sorgenvolle Blicke in die Zukunft. Str. β: die Wucht des Unglücks; in Per. II, wo die einzelnen Unglücksfälle dargestellt werden, sehr passendes Umspringen in sehr lebendige, springende (Comp. § 18, 2) Choreen. In der Gegenstrophe enthält wieder, in ausgezeichneter Harmonie mit dem Rhythmus, der dorische Theil ernste Mahnung, der logaödische lebendige Schilderung der Glücks- und Unglücksfälle, wie sie im Leben mit einander

wechseln. — In der Epode wird diese Schilderung durch lebendige, immer einen Einzelvers bildende Tetrapodien fortgesetzt; die Schlussperiode enthält aber in sehr gewichtigen Hexapodien, eine eindringliche Mahnung.

Alc. VI. In einem Gesange, der in lebendigen Logaöden das einst so rege Leben im Hause des Admetos schildert, namentlich als Apollo darin verweilte, dem zu huldigen selbst das Wild von den Höhen des Othrys herabstieg, sind diejenigen Partien dorisch (Str. und Gstr. β, Per. 1), welche einerseits (Str.) zeigen, über wie weite Gauen sich die Herrschaft des Admetos erstrecke, andererseits aber die jetzige bedrängte Lage dem ehemaligen Glücke entgegenstellen (Gstr.). Man beachte, dass jene Darstellung des Admetischen Herrschergebietes eine pietätsvolle ist; sein Haus wird hier als der gastliche Herd dargestellt, der neidlos Obdach gewähren kann (ἑστία).

Andr. V. Moralische Betrachtungen. Die persönlichen Beziehungen am Schluss gehen in logaödischen Takt über.

Andr. VII. Aehnlich. Die erste Strophe geht in ein gemässigtes logaödisches Mass über, die zweite in ein solches choreïsches (in beidem Falle Hexapodien): daher sticht auch der Inhalt wenig ab.

Hec. VI. Trauer um Ilions Untergang. Die persönlichen Beziehungen und der Anruf sind logaödisch; dieser Takt setzt sich im zweiten Strophenpaare, wo jene Beziehungen festgehalten werden, fort, fast zu rein choreïschem Masse erweicht, wo eine ähnliche Stimmung zum Ausdruck kommt. Der Gesang ist äusserst lehrreich!

Eur. El. VI. Eine Art Hyporchem (der Periodenbau widerspricht dem nicht), doch wenig kunstvoll und mehr einem gewöhnlichen Reigen wie er bei festlichen Gelegenheiten der mannigfachsten Art stattfand, ähnlich. Der Gesang gibt ein Beispiel, wie der dorische Rhythmus, bei entsprechender Gestaltung auch ein Ausdruck lebhafter Freude sein konnte. Aber auch diese Freude hat eine sittliche Grundlage, ist eigentlich ein Ausdruck der Pietät: νῦν οἱ πάρος ἁμέτεροι | Γαίας τυραννεύσουσι φίλοι βασιλῆς, | δικαίως τούσδ' ἀδίκους καθελόντες. Dass übrigens kein echtes Hyporchem vorliege, zeigt schon die Trennung von Strophe und Gegenstrophe durch eine Partie des Dialogs, ein Fall, der bei den unzweifelhaften Tänzen dieser Art nicht vorkommt. Man sehe Comp. § 32, 3 und

Mon. § 6, 3. Die grössere Lebhaftigkeit des Rhythmus ist erreicht durch die Anwendung von fast lauter Tripodien; es sind ihrer sechs, darunter zweimal die lebendige Form ⏑ – | ⏑ – | ⏑ –, deren Zweck deutlich in die Augen springt; daneben noch eine Dipodie und nur zwei Pentapodien, so dass die kräftigen Tetrapodien ganz fehlen.

Med. IV. Moralische Betrachtungen und fromme Wünsche. Im zweiten Strophenpaar lebhafte Bezugnahme und diesem entsprechend sehr lebendige Logaöden.

Med. V. Betrachtungen über die ruhmvolle Vergangenheit. Str. β: directe Bezugnahme auf das augenblicklich, den Chor persönlich angehende Unglück, und daher Logaöden.

Med. VI. Ueberzeugung, dass ein Unglück unvermeidlich sei. Im zweiten Strophenpaare wendet sich der Chor direct an die Medeia und sucht sie von einem verzweiflungsvollen Schritte abzuhalten: daher Logaöden.

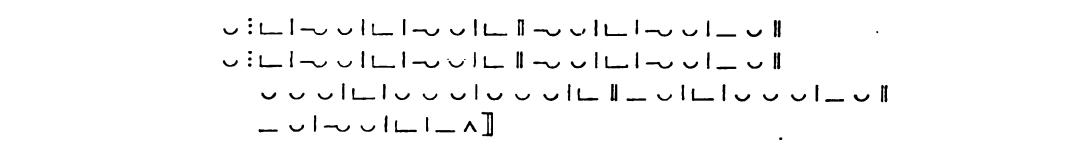
Tro. VII. Eine im Ganzen matte und schläfrige (phrasenreiche) Composition: Betrachtungen über die Vergangenheit, die in dem zweiten Strophenpaar etwas erregter werden und desshalb hier den logaödischen Rhythmus vorziehen.

Man sieht, der Eingang ist gewöhnlich dorisch, der Schluss logaödisch: der letztere Takt ist bereits so herrschend geworden, dass der Dichter schliesslich doch „vom hohen Rosse steigen muss." Wer die soeben kurz besprochenen Gedichte aufmerksam liest, dem muss der verschiedene Charakter und desshalb Zweck der beiden angewandten Taktarten voll empfinden.

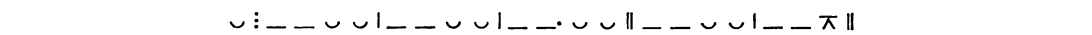
3. Die **Choriamben**, über deren Bildung Comp. § 4, 6 und § 5, 8 zu vergleichen ist, bezeichnen die höchste und leidenschaftlichste Aufregung, Verzweiflung oder Entsetzen, und in einer so unzweideutigen Weise, wie Rhythmen es nur immer auszudrücken vermögen. Dass leicht eine Verwechslung mit springenden Logaöden stattfinden könne, freilich nur, wenn die letzteren so einförmig wären, wie sie es nicht sind, ist § 14 gezeigt worden. Man könnte um so mehr dazu neigen, beide Metra zu identificiren, als auch in den springenden Logaöden eine ähnliche Verzweiflung zum Ausdruck kommen kann.

Phoen. X, Komma ε.

Τί μ', ὦ παρθένε, βακτρεύμασι τυφλοῦ ποδὸς ἐξάγαγες
ἐς φῶς
λεχήρη σκοτίων ἐκ θαλάμων οἰκτροτάτοισιν δακρύοισιν,
πολιὸν αἰθέριον ἀφανὲς εἴδωλον ἢ νέκυν ἔνερθεν
ἢ ποτανὸν ὄνειρον;



Man sieht, dass hier Choriamben nicht hergestellt werden können; weiter käme man schon mit Jonikern, da die beiden ersten Verse sich nur durch einen zu kurzen Auftakt — der gerade nicht unzulässig wäre — unterscheiden würden:



Aber schon im dritten Verse, der doch eben so unverkennbar springend ist und nur den milderen choreïschen Takt an Stelle des lebhafteren logaödischen treten lässt (durchaus kein eigentlicher Taktwechsel, da nicht nur beide $^3/_8$-Takte sind, sondern auch dieselbe Gliederung haben), erweist sich ein solcher Versuch als undurchführbar.

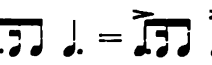
Könnte es nun nicht scheinen, als hätte ich in den Kunstformen nur da als echte Choriamben notirt, wo die typische Form der springenden Logaöden, ⏑ – | – ⏑ – | – ‖ ohne Variationen vorliegt; dagegen aber, wo Variationen, wie im obigen Beispiele, vorkommen, „den Rückzug nach den freundlicher entgegenkommenden Logaöden" angetreten? Aber dass von unserer Seite keine Willkür vorlag, sondern genau das verzeichnet wurde, was der Dichter gegeben, dies ist leicht und sicher nachweisbar.

Zuerst nämlich ist das Ethos keineswegs dasselbe bei Choriamben und bei springenden Logaöden. Dass die letzteren plötzlich hervorbrechenden oder überhaupt lebhaften Schmerz vortrefflich malen, liess sich an dem obigen Beispiele bereits erkennen. Aber es ist lange noch nicht der wuchtige Schmerz, wie sie der ganze Chor auszusprechen pflegt: denn die Stelle bei Euripides ist aus einem Wechselgesange. Sodann drücken die springenden Logaöden

auch eben so gut die lebhafte Freude aus, z. B. unvergleichlich schön den Siegesjubel, Ant. I, β 4—6:

εἶχε δ' ἄλλᾳ τὰ μέν,
Ἄλλα δ' ἐπ' ἄλλοις ἐπενώμα στυφελίζων μέγας Ἄρης
δεξιόσειρος.

— ⏑ | ⊔ | — ⏑ | — ∧]]
⏑ ⏑ | ⊔ | ⏑ ⏑ | ⊔ ‖ ⏑ ⏑ | ⊔ | ⏑ ⏑ | — ⏑ ‖
⏑ ⏑ | — ⏑]]

Und so kann jedes lebhaft erregte Gefühl sehr passend durch sie bezeichnet sein; ja wie sie selbst mit höchstem komischem Effecte verwandt werden können, zeigen verschiedene Gedichte bei Aristophanes, wie Lys. II, Vesp. XIV u. s. w. Dagegen haben die echten Choriamben stets ein und dasselbe Ethos. Und dieses geht unmittelbar aus ihrem rhythmischen Charakter hervor. Eine lange, kräftig intonirte Silbe, zwei flüssig dahingleitende Kürzen, die wieder auf eine gut intonirte Länge führen: so weit wäre der Verlauf ein ganz analoger: ⏓ ⏑ ⏑ ⏓ | und ⏓ ⏑ | ⊔ | ⏓. Aber jetzt zeigt sich ein greller Unterschied. Bei den springenden Logaöden ruhe ich auf der zweiten stark intonirten Länge aus, es senkt sich die Stimme zum schwachen Takttheile hinab und erholt sich, bis eine neue starke Intonation erfolgt:  , und wenn wirklich zwei verschliffene Noten gewählt werden, so geschieht es ganz in Uebereinstimmung mit dem ideellen Bau des Taktes. Umgekehrt, bei den Choriamben ruht man auf der zweiten Länge nicht aus, man eilt hastig weiter, und diese Bewegung ist keine flüchtige, sondern eine kraftvolle, da die Längen durchaus keine Verkürzung erleiden. Und was rasch und nicht allzu rasch einander folgende, immer von kräftigen Noten getragene, durch keine Senkung getrennte Icten nur bedeuten können, dies bedarf wohl keiner weiteren Auseinandersetzung.

Was aber den letzten Zweifel über die echten Choriamben entfernt, dies ist der compositionelle Zusammenhang, in welchem sie ausnahmlos in den Dichtungen verwandt werden. Nie bilden sie grössere Abschnitte, da eine zu starke Spannung nicht lange anhalten darf und kann (vgl. dagegen die springenden Logaöden, Lys. II durch einen ganzen Gesang während), sondern immer nur

kleine Theile der Strophen, und ausnahmlos erweisen sie sich hier als $^3/_4$-Takte durch ihre nahe Verbindung mit Jonikern. Wir treffen sie nur in drei Strophenpaaren des Aeschylus und in einem bei Sophokles, ausserdem in einem Komma desselben Dichters; zu solcher wuchtigen Kraft hat Euripides nicht mehr sich zu erheben vermocht.

Zuerst Ag. I, δ, wo im Commentare, Eurh. S. 154 sq., die musterhafte Vermittlung der Rhythmen und der ihnen innewohnende Sinn erläutert ist. Aber wir wissen ja, dass die ganze Tragödie bei Aeschylus als rhythmisch-musikalische Einheit aufgefasst sein will. So werfen wir unsern Blick auf Ag. II: auch hier tritt in Str. γ ein anderer, der mildere jonische $^3/_4$-Takt als „Contrast" auf; derselbe wiederholt sich Ag. III, α und γ. Die Compositionslehre nun in § 43 erschliesst das volle Verständniss dieser „Contraste". Und wer bis zum Verständniss so grosser Ganzen nicht vorzudringen vermag, der mache sich die Sache klar, indem er mehr äusserlich, etwa so betrachtet: „Man wird in den drei ersten Gesängen des Agamemnon, in denen übereinstimmend das choreïsche Taktmass herrscht, auf rhythmische Contraste durch Partien im $^3/_4$-Takte geführt, die jedesmal in ihrer Strophe vorzüglich schön vermittelt sind: hier muss doch ohne Zweifel ein verwandter Zweck vorliegen, und somit zeigt ja die erste dieser Partien, welche choriambisch ist, die engste Beziehung mit den folgenden beiden, die jonisch sind." Man wird dann bei Sept. VIII, γ ebenfalls an die Rolle denken, welche die Joniker gerade in dieser Tragödie bilden. Und ebenso verhält es sich mit Pers. IV, α, wo sogleich in der nächsten Strophe Joniker folgen. Man sehe Metr. § 22, 5. So zieht man die Summe: „Nur in denjenigen Tragödien des Aeschylus, in welchen jonische Partien eine hervorragende Rolle spielen, treten auch echte Choriamben auf, und zwar immer so, dass ihre enge Beziehung zu den ersteren bei einer Analyse der ganzen Tragödie unmittelbar in die Augen fällt." — Dann liegt eine choriambische Partie vor in Oed. R. II, β. Es folgen sogleich in schönster Entwicklung, wie wir unter Nr. 7 sehen werden, Joniker, so dass hier die engste Beziehung sich unmittelbar verräth. Endlich schliessen sie den ersten Absatz in Phil. V, gemäss jener Natur der Kommata, über die Mon. § 11 ausführlich gesprochen ist.

Das Ethos der Choriamben ist eben so schlagend.

Ag. I, δ. Kalchas hat offenbart, dass Agamemnon die Tochter opfern müsse, um das Heer zu retten. Verzweiflungsvoll stösst der Vater das Scepter auf den Boden, während ihm die Thränen über die Wangen rinnen.

Sept. VIII, γ. Es ist ein Klagelied des Chors über den Untergang des Thebanischen Heldengeschlechtes durch gegenseitigen Brudermord. In den vorhergehenden Strophen ist der ganze Jammer der Stadt u. s. w. geschildert; da fasst Str. γ in dem choriambischen Theil den ganzen Schmerz des Labdakidischen Hauses zusammen; in der Gegenstrophe werden die entsetzlichen Ereignisse in dieser Familie eben so zusammengefasst.

Pers. IV, α. Der Chor soll die Seele des Dareios, an dessen Grabe er steht, heraufbeschwören. Die Choriamben drücken aus, welch einen Kampf es ihm kostet, das mit Ehrfurcht gemischte Grauen zu überwinden.

Oed. R. II, β. Schreckliches hat der Seher offenbart; der Chor kann ihm weder glauben, noch hat er Grund, ihm zu misstrauen; er kämpft gegen den schrecklichen Gedanken an und reisst sich endlich (Gstr.) gewaltsam davon los.

Phil. V, K. α. Heftige, verzweiflungsvolle Bitten des Philoktet.

4. Das Ethos der **Joniker** ist schon aus Euripides hinreichend zu erkennen; über diejenigen im König Oedipus wird später gesprochen werden; die aber in den Aeschyleischen Tragödien wollen aus dem ganzen Zusammenhange, wie ihn die Compositionslehre darstellt, erkannt und verstanden sein. Sie geben leicht in lebendige Logaöden über, wie man bei Vergleichung der betreffenden Gesänge finden wird; auch können sie zu Choreen sich senken. Ich begnüge mich mit kurzen Andeutungen.

Der ganze bakchantische Jubel und Enthusiasmus bricht hervor in Bacch. I, II, III. So wird man auch, namentlich in dem letzteren Gedichte, den grossartigen Periodenbau und die kühnen Auflösungen und Zusammenziehungen in den Takten in ihrer wahren Bedeutung erfassen. Denn erst das Bild als Gesammtbild wirkt: zerstreute Verse hat der Dichter nicht „schreiben" wollen, eben so wenig wie er eine Zusammenstellung von Vocabeln für ein Glossar zu geben beabsichtigte.

Damit verglichen finden wir in Cycl. III ein Lied, wie es für trunkene, taumelnde Zecher passt; und die ununterbrochene Umknickung (ἀνάκλασις), wie sie hier herrscht, ist für diesen Zweck äusserst passend und bezeichnend. So ist auch die Periodenform die niedrigste, schwungloseste: es ist eine repetirte Periode, gefolgt von einer mesodischen, so klein wie sie irgend denkbar ist.

Suppl. I. Eindringliches Flehen „aus tiefer Brust." Die Schlussperiode, gut entwickelt, fasst noch einmal zusammen.

Man vergleiche Leitf. § 10, V.

Will man das Ethos der Joniker und der Choriamben richtig erfassen, so darf man das Tempo nicht als ein langsames ansehen; es ist vielmehr ein verhältnissmässig rasches. Lässt sich dieses beweisen? Nicht für den, der nur die äusseren metrischen Kennzeichen ins Auge fasst, wohl aber für jeden, der, nachdem er sich überzeugt hat, wie innig der Inhalt der Dichtungen mit ihrer poetischen Form zusammenhängt, nun auch die Consequenz gelten lässt, dass man aus dem Inhalt auf den Vortrag schliessen dürfe. Und man sieht, diese Consequenz steht wissenschaftlich so fest, wie irgend eine andere, und nichts steht ihr entgegen. Dass bei der richtigen Intonation und dem zukommenden Tempo der jonische wie der choriambische Rhythmus genau den von der Theorie erschlossenen Eindruck macht, davon habe ich mich öfter durch Anschlag entsprechender Melodien auf dem Klaviere überzeugt.

5. Dass in den Tragödien des Sophokles von keinem ähnlichen compositionellen Zusammenhang als in denen des Aeschylus gesprochen werden könne, ist in der Compositionslehre gesagt worden. Der Beweis ist höchst einfach: man nehme ein Drama von Sophokles, welches man auch wolle, und versuche die Einheit der Composition nachzuweisen: es gelingt nicht. Es gelingt wenigstens dann nicht, wenn die ausgesprochenen Worte Inhalt und Bedeutung haben sollen; dass man aber vor einem Haufen gebrochener Ziegelsteine und zerfallenen Mörtels, den man selbst zusammengefahren hat, sich hinstellen könne, um in ῥήμασιν ἱπποβάμοσιν von Prachtbauten zu declamiren, das leugne ich nicht: doch diese äusserste Komik, welche in W. Brambach ihren Meister gefunden hat, erspare ich dem Leser.

Aber allerdings stehen auch bei Sophokles die Rhythmen mit

der Entwickelung des Dramas in der innigsten Beziehung. Denn wie wäre es anders möglich, da sie ja dem jedesmaligen Ethos genau entsprechen müssen? Ich will desshalb an den wichtigsten Gesängen des König Oedipus ein grösseres Gesammtbild zu entwerfen versuchen. Von rhythmischer Malerei ist nicht die Rede: der Chor oder die handelnden Personen müssen durchaus so sprechen, wie es ihnen um's Herz ist; und wo sie lebendig schildern, da geschieht es natürlich auch in den entsprechenden Rhythmen. Epische beschauliche Ruhe ist hier ja nicht zu erwarten, sondern es wird uns alles vor die Augen gezaubert und nöthigenfalls durch eindringliche Gesten erläutert. Ich nehme natürlich auf den Text in der Compositionslehre Beziehung, welcher durchaus von Gesang zu Gesang zu vergleichen ist. Man wird an diesem concreten Beispiele viel mehr lernen, als an allgemeinen Darstellungen, in welche sämmtliche uns überlieferte Strophen, geordnet in bestimmten Rubriken, eingetragen wären.

6. Oed. R. I. Str. α: Ehrfurchtsvolle Erwartung der Kunde, die von Delphi kommen wird und frommes Gebet um Erlösung aus der Drangsal: daher feierliche Dactylen in vollwichtigen Versen, denen durch einen einzelnen dorischen Satz ohne schwere Taktformen (⏑ : ⎯ ⏑ | ⎯ ⏑ | ⎯ ⏑ | ⎯ ⏑ | ⎯ ×‖) etwas mehr Leben gegeben ist.

Str. β. Die erste Periode, Choreen von ziemlich lebhaftem Bau (> : ⏑ ⏑ ⏑ | ⏑ ⏑ ⏑ | ⎯ ⏑ | ⎯ ∧), enthält den Durchbruch des individuellen Gefühles: man kann es nicht länger ertragen, das endlose Elend: Ὦ πόποι, ἀνάριθμα γὰρ φέρω; Gstr. Ὦν πόλις ἀνάριθμος ἔλλυται. Die zweite schildert mit grösserer Innerlichkeit das Leiden, welches Stadt und Gebiet und Familien betrifft und die heiligen Gebräuche, durch welche man von den Göttern Rettung zu erlangen sucht; daher wieder dactylischer Takt. Aber es mangelt nicht ein Gefühl des religiösen Vertrauens, daher fester Zusammenschluss zu wohlgebildeten Perioden.

Str. γ. Ja, abgewälzt muss die unerträgliche Last werden! In das Meer gestürzt soll der tückische, nicht in offnem Kampfe fällende Würgengel werden. Auf, Zeus, schmettere ihn, den Unhold mit deinen Blitzen zu Boden; entsendet ihr eure Pfeile, Apollo und Artemis; und du Bakchos, verfolge ihn mit deinen fackelschwingenden Mänaden!

So ist die feierliche Erwartung in die heftigsten, dringendsten Wünsche übergegangen und dem entsprechend sind nun Choreen in den heftigsten und zugleich kräftigsten Formen zur Herrschaft gelangt. Charakteristisch sind diese „springenden" Sätze: ⏑ ⁝ ⏑ ⏑ ⏑ | ⊔ | ⏖ ⏑ | ⊔ ‖ und die „fallenden" Sätze, einmal den ganzen Vers behauptend > ⁝ –⏑ ⏑ | –⏑ ⏑ | ⊔ | ⊔, ‖ – ⏑ | – ⏑ | ⊔ | – ∧ ‖ und ebenso die gewichtige Form ⏑ ⁝ ⊔ | ⊔ | – ⏑ | ⊔ ‖. Zweimal ferner tritt eine anfänglich rasch dahineilende, dann wuchtig niedersinkende Hexapodie auf: ≳ ⁝ ⏖ ⏑ | ⏖ ⏑ | ⏖ ⏑ | – ⏑ | ⊔ | – ∧ ‖: rasch soll die Hülfe kommen und mit vollem Erfolge. Man kann diese Strophe gar nicht lesen, ohne der vollen Bedeutung jeder einzelnen rhythmischen Form sich bewusst zu werden.

Die Composition als Ganzes zeigt eine ausserordentlich durchsichtige und effectvolle Entwicklung, genau sich zugleich dem Inhalte anschmiegend. Es soll von feierlich gemessen Dactylen zu möglichst erregten Choreen übergegangen werden. Dies geschieht in folgender Weise:

I. These: vollwichtige Dactylen (2 achttaktige Verse darunter).

II. Ueberleitung: mildere Form der Choreen, weniger kraftvolle Dactylen (meist nur 4 viertaktige Verse).

III. Gegenthese: Choreen von dem erregtesten Ethos.

7. Oed. R. II. Wie ganz anders ist die Sachlage geworden seit jener Scene, in welcher die Parodos angestimmt wurde. Teiresias hat den allgemein verehrten König einer That angeklagt, welche den Zorn der Götter auf das von ihm beherrschte Land herabrief!

Daher setzt Str. α sogleich in das erregtere logaödische Mass ein, obgleich hier erst auf den Ausspruch des delphischen Orakels Bezug genommen wird. — I. Per.: Feierlicher Spruch und Befehl des Orakels: entsprechende volle, zweisätzige Verse. — II. Per. Schneller wie der Wind wird der Schuldige flüchten müssen, will er der göttlichen Macht entrinnen. In der Gegenstrophe wird ein lebendiges Bild entworfen von der scheuen Flucht des Verbannten. Dies alles wird ausgezeichnet schön durch kleine nur dreitaktige Verse nach jenen grossen, einleitenden, ausgedrückt. Es ist alles so genau den Verhältnissen in Ag. I, δ analog, dass ich fast die im

Commentar der Eurhythmie zu der Stelle gegebene Erklärung hier wörtlich wiederholen könnte. Man studire jene Strophe genau, um zu begreifen, wie conform und doch mannichfaltig die Kunst der Alten ist! — Nun erscheinen die Tetrapodien der dritten Periode verhältnissmässig gewichtig, und doch, wie malen sie durch ihre kyklischen Takte und den zweisilbigen Auftakt die Schnelle der verfolgenden Gottheit! Und nun die schliessende Hexapodie, die ganze Wucht malend, mit der die strafende Gottheit sich auf den Verbrecher stürzen wird, sowohl durch die Form, als durch fallenden Ausgang. Denn dass dies hier, wo zuerst Tripodien, und dann unmittelbar Tetrapodien vorausgingen, so dass eine regelmässige Steigerung stattfindet, etwas ganz anderes sagt, als wo Hexapodien herrschen und neben ihnen meist gekuppelte Tetrapodien: dies brauchte eigentlich wohl gar nicht angedeutet zu werden. — So ist der Inhalt übereinstimmend in Strophe und Gegenstrophe genau wie die Form; denn ich ziehe immer, wo ich nicht getrennt angebe, wegen mehr wechselnden Inhaltes, beide in der Darstellung zusammen.

Der Bau der Strophe ist auch, bloss rhythmisch aufgefasst, sehr conform. Das Motiv der Unruhe, der Contrast, liegt wie gewöhnlich in der Mitte; Anfang und Ende reichen sich die Hände.

Str. β. Nun kommt der Chor auf die schreckliche Anklage des Teiresias; daher die leidenschaftlichen Choriamben in erster und die weniger heftigen Joniker in zweiter Periode. Ganz gleich verläuft der Inhalt: in der letzteren für sich der Chor die Gründe vor, die ihn an der Schuld des Oedipus zweifeln lassen; es siegt das Gefühl der Pietät. Meisterhaft sind die beiden Perioden durch Joniker ohne Auftakt in der letzteren verknüpft; denn es liegt auf der Hand, dass diese die Joniker den Choriamben so weit annähern, wie es überhaupt nur möglich ist.

Entwicklung des ganzen Gesanges: Vollere logaödische (8taktige) Verse beginnen Str. α, — Tripodien als starker Contrast — Vermittelung durch Tetrapodien nebst Hexapodie, die immerhin lebendiger sind, als die sehr fest verbundenen Anfangsverse, und doch wegen der voraufgegangenen Tripodien gut abschliessen. So ist ein Uebergang zu der weit heftigeren zweiten Strophe gewonnen, in deren Anfang der Tumult liegen musste, damit der Abschluss, immer-

hin noch stürmisch, doch, diesem Contraste gegenüber, vollkommen befriedige.

Man sieht, besser hätte der Zweck, von den nicht allzu bewegten Logaöden in die stürmischten Rhythmen überzugehen und mit einer immer noch den Anfang an Feuer übertreffenden Taktart dennoch gut abzuschliessen, gar nicht erreicht werden können.

8. Oed. R. III und VII als grösstentheils dochmische Wechselgesänge findet man am besten durch die Darstellungen im dritten Bande der Kunstformen erläutert. Denn das Ethos in den Gesängen dieser bestimmten Art ist innerhalb einer nicht weiten Grenze dasselbe. Ferner können wir den vierten und fünften Gesang überschlagen, da sie keinen sehr hervorspringenden Typus haben und übrigens ihre rhythmische Entwicklung, die natürlich auch mit der des Inhaltes parallel oder identisch ist, leicht erkenntlich ist.

Wir gehen zu Oed. R. VI, einer äusserst significanten Composition, über. Das Thema des ersten Strophenpaares ist die eigenthümliche Tetrapodie ⏑ | – ⏑ ⏑ | – ⏑ | – ∧ ||, welche ein grosses Gewicht auf die erste Note legt, die nicht, wie sonst bei „Synkopen" zu geschehen pflegt, durch einen Auftakt eingeleitet ist, sondern unvermittelt hereinbricht. Desshalb fällt diese Note unter sechs Fällen auch dreimal theils auf eine Interjection (Str. 1 ἰώ, Gstr. 3 ὦ Ζεῦ), theils auf ein in starker Emphase stehendes Wirt (Str. 3 τίς γάρ, τίς) und in den übrigen 3 Fällen ist der Nachdruck ebenso unverkennbar, am deutlichsten in Str. 9: οὐδὲν μακαρίζω. Zweimal ist dieser Satz durch einen Auftakt eingeleitet, und in der Strophe ist auch hier die starke Emphase ganz evident: τὸν σόν τοι παράδειγμ' ἔχων, τὸν σὸν δαίμονα. Das Strophenpaar enthält eine aus tiefster Theilnahme mit dem Loose des unglücklichen Herrschers hervorgehende eindringliche Klage, die an das selbst erlebte Beispiel anknüpfend, sich zu einer solchen über die Nichtigkeit alles Irdischen erweitert. Und wie das ganze schwere Geschick des Oedipus in eine einzige Betrachtung zusammengefasst ist, so erscheint auch die Strophe als eine einzige rhythmische Periode von grossartiger Wirkung.

Das zweite Strophenpaar enthält eine Reihenfolge einzelner Betrachtungen und ist auch ebenso in drei kleine Perioden aufgelöst: ein sehr grosser rhythmischer Gegensatz zu der voraufgegangenen

Strophe. Dennoch ist die Composition auch dieser Strophe eine meisterhafte. Auch hier liegen contrastirende Tripodien wie in II α in der Mitte, jedoch von Hexapodien umhüllt, da es sich hier nicht mehr um sehr starke Gegensätze handelte: denn das Ergreifendste war ja bereits im ersten Strophenpaare gesagt. Die Schlussperiode hat durchaus die gewichtigsten Verse, da sie übereinstimmend in Strophe und Gegenstrophe den Hauptgedanken zusammenfasst.

Das wären denn einige hinreichend belehrende Beispiele der Congruenz von Inhalt und Form; weitere Beispiele von etwas anderer Art werden die nächsten beiden Paragraphen geben. Ich hätte jeden beliebigen Gesang der grossen Tragiker fast in ähnlicher Weise interpretiren und obendrein die Constituirung jedes einzelnen Verses noch durch andere Beweise stützen können. Doch ist alles vergebens für diejenigen, welche nicht den Inhalt aller Paragraphen der Kunstformen zu einem Gesammtsysteme, wie sie es im Buche bilden, auch in ihrer Anschauung zu vereinigen vermögen. Wer dieses aber kann, der wird sich überzeugen, dass in Gedichten wie den in diesem Paragraphen besprochenen der ganze Kunstwerth vernichtet wird, sobald man auch nur einen Vers zerreisst oder falsch eintheilt. Denn ich habe die Eintheilungen gemacht, auf sämmtliche Resultate der Theorie fussend und sie alle gleichzeitig im Auge behaltend. Was auf zahllosen Stellen aber stricte zu beweisen ist und nirgends anstösst, das hat auch dort absolute Geltung, wo äusserlich nichts dazu zwingt, aber dem Inhalte der Dichtung hierdurch die einzig entsprechende Form gewonnen wird.

---

§ 26. Ethos hervorragender Sätze.

1. Eine Kunst, in welcher Inhalt und Form sich so innig und unzertrennbar durchdrängen wie in der griechischen Poetik, gibt es nicht weiter. Nicht einmal die der griechischen Plastiker und Architekten darf auch nur entfernt in Parallele gestellt werden. Denn um bei jenen stehen zu bleiben, so können sie in den meisten

Fällen, falls es sich nicht um Darstellung blosser Affecte handelt, der erläuternden Symbole nicht entbehren, und diese erhalten erst Werth und Bedeutung durch die Kenntniss theils specieller Sitten und Gebräuche, theils der Ueberlieferung der Kunstschulen. Die Schilderung eines grossen Dichters, wie Homer, ist oft von dem entscheidendsten Einflusse auf die Wahl bestimmter äusserer Attribute, die keineswegs einen natürlichen und innerlichen Zusammenhang mit dem bezeichneten Gegenstande zu haben brauchen. Um eins der bekanntesten Symbole zu erwähnen, so würde für niemanden, der nicht die griechische Mythologie, eigentlich Tropologie, kennt, der Bogen und der Köcher des Eros sein Wesen und seine Bedeutung verrathen; eben so hat der Dreizack des Poseidon nur für denjenigen irgend eine Bedeutung, dem die Darstellungen der Dichter oder mythologischer Lehrbücher vorschweben: an und für sich sind beide Abzeichen entweder indifferent oder vieldeutig. Man kann desshalb nicht mit Unrecht sagen, dass jene Symbole der Statuen wie eine Art Bilderschrift beigegeben sind, die das erklären soll, was die eigentliche Darstellung dunkel und unerklärt lässt.

Ganz anders die poetische, die rhythmisch-musikalische Prägung einer bestimmten Darstellung in Worten. Nur wo man sie nicht hinreichend zu erfassen und gleichsam zu reproduciren versteht, kann sie als hergebrachter Usus bestimmter Kunstschulen und folglich als eine fremde, der Sache hinzugefügte Einkleidung betrachtet werden; erfasst dagegen in ihrem ganzen Umfange erscheint sie nicht als äusseres Gewand, sondern als das pulsirende Blut, das dem Körper sein wahres Leben gibt, ohne dass der letztere als starrer, regungsloser Leichnam erscheint. Ich möchte eine griechische poetische Composition mit einem lebenden Organismus vergleichen. Der Gedankeninhalt erschiene hier wie das Knochengerüste, der Wortausdruck wie das Fleisch, und erst mit der rhythmisch-musikalischen Prägung begönne das wirkliche Leben. Sind nicht auch prosaische Darstellungen lebende und wirkende Organismen? Gewiss; aber auch sie sind unzertrennbar von Rhythmus und Modulation, mit deren Verschwinden auch der Inhalt verloren geht. Schon der falsche Rhythmus und die falsche Modulation verkehren den Sinn leicht in sein Gegentheil, wenn sie ihn nicht ganz entfernen; dies erkennt man ja leicht daran, wenn man die Interpunctionszeichen versetzt und sich trotzdem nach ihnen richtet:

„Zehn Finger hab' ich an jeder Hand, fünf und zwanzig an Händen und Füssen."

Dass die Rhythmen, Tonarten und speciell die Melodien mit ihrem bestimmten Ethos auf jeden Menschen, welchem Stamme er auch angehören möge, einen ähnlichen Eindruck machen, davon kann man sich leicht überzeugen. Es werden nicht überall ernstfeierliche Tempel- oder Kirchengesänge angestimmt: aber die heiteren erzeugen auch eine ganz andere Stimmung, so die des Kybele-Cultus, bei denen wir uns keine andächtige, ruhig dasitzende Gemeinde vorzustellen vermögen. Dagegen wird die muntere Tanzweise und das weiche Klagelied ganz entsprechend wirken bei jedem Volke, das überhaupt nur bis zu der Entwicklung bestimmt ausgeprägter Melodien gelangt ist und desshalb die musikalischen Distanzen und die geregelte Intonirung zu fühlen vermag. Würden uns also etwa alt-ägyptische Melodien in einer significanten Notenschrift überliefert sein, die über die geforderte Art des Vortrages keinen Zweifel liesse, so bedürften wir keines Worttextes daneben, um über die Bedeutung derselben Klarheit zu erlangen. Die Musik also ist kein äusseres Accidenz der Sache, keine äusserlich erklärende Bilderschrift, sondern ein untrennbarer Bestandtheil der Sache selbst.

Fehlt uns die Melodie, dies haben wir in einem früheren Paragraphen erkannt, so ist dennoch in einer kunstgerechten Declamation in der griechischen Poesie alles Wesentliche gewahrt. Wir müssen uns daher bewusst werden, dass wir da, wo wir den vom Dichter gegebenen Rhythmus zerstören, sein Gedicht selbst vernichten. Wem beispielsweise die schönsten Sophokleïschen Compositionen Ohrenqual bereiten (wie ein neuerer „Metriker" von sich gesteht), der sollte unmittelbar erkennen, dass für ihn der Dichter gar nicht vorhanden ist, sondern nichts als seine Carricatur.

Nun ist jedoch, wo die gleichen metrischen Formationen vorhanden sind, eine sehr verschiedene Intonation anwendbar, und folglich würden auch Melodien mit sehr verschiedenem Ethos dazu passen. Bei den Griechen enthalten die „springenden" Reihen wie ⏑ – | ⏑ – | ⏑ – ‖ fast immer ein gewisses Motiv der Unruhe, das wir in vielen modernen Weisen mit derselben Notenfolge, ♩ ♪ | ♩. | ♩ ♪ | ♩. ‖, durchaus nicht zu erkennen vermögen.

Die Ursache liegt theils an dem Tempo, theils an der Intonirung. Nehmen wir den ersten Vers von Cho. IV, α:

πολλὰ μὲν γᾶ τρέφει δεινὰ δειμάτων ἄχη.

Intonirt man ⏑ – | ⏑ – | ⏑ – ‖ ⏑ – | ⏑ – | ⏑ – | ⏑ – ∧ ‖, so wird man, bei raschem Tempo, eine muntere Waidmannsmelodie gewinnen können: *„Auf und an! spannt den Hahn! Lustig ist der Jägersmann“*, was scheinbar ganz die griechischen Rhythmen sind. Sie würden es auch nach den mit dem Anspruche der Wissenschaftlichkeit auftretenden Berechnungen einer bekannten metrischen Schule unserer Tage sein. Wer dagegen sich das zu eigen gemacht hat, was Mon. § 8, 2 über die Intonation griechischer Rhythmen gesagt ist, und wer dabei beachtet, was wiederholt in den Kunstformen gesagt ist, dass nämlich die Choreen ein verhältnissmässig ruhiger Takt sind, der wird intoniren:

⏑ – | ⏑ – | ⏑ – ‖ ⏑ – | – ⏑ | ⏑ – | – ∧ ‖,

kräftig, nicht zu rasch, und durch das Tempo namentlich von den lebendigeren Logaöden verschieden. Jetzt wird sich ein ganz anderes Ethos zeigen, das eher die Entrüstung, als die Freude malt und vorzüglich gut zu dem Inhalte des Gedichtes stimmt. Und so wird ihm bei der Recitation eines einzigen Verses eine Ahnung werden, welchen Sinn jene rein rhythmischen Kategorien, dann wieder für die richtige Würdigung der Texte haben.

2. Wie denn erklärt sich jene merkwürdige Congruenz der griechischen Formen mit dem Inhalte, und speciell jener enge Anschluss der Intonation an bestimmte metrische Grössen? Die Musik ist ein Eigenthum des ganzen Volkes und ein integrirender Bestandtheil seiner Erziehung. Beim Cultus der Götter, bei Processionen, im Kriege, bei Festgelagen musiciren und singen nicht Genossenschaften, die aus der Kunst ein Gewerbe gemacht haben, sondern Chöre von Jünglingen oder Erwachsenen aus dem Demos selbst, oder die in die Schlacht ziehenden Krieger, oder die Festgenossen. Mögen auch hie und da einzelne Musiker auftreten, Tänzerinnen und Sängerinnen die Freuden des Mahles würzen: im Grossen und Ganzen entwickelt sich die Kunst in dem gebildeten Theile des Volkes selbst. Daher findet jene auf den Erwerb gerichtete Virtuosität wenig Raum und die Form als blosse Form

kann nicht zur Herrschaft kommen, wie sie nothwendig dort es wird, wo feste Genossenschaften sie pflegen, die dem Gegenstande der Feier ferne stehen. Denken wir nur an die feierlichen Processionen bei den verschiedenen localen Festen, z. B. an die athenischen zu Ehren verschiedener Gottheiten. Die Theilnehmer des Zuges werden von der religiösen Idee beherrscht; sie werden singen, wie ihr Gefühl es ihnen eingibt und sicher sich nicht dazu herbeilassen, eine fremde Composition, die hiermit nicht harmonirt, vorzutragen, eben so wenig, wie eine deutsche Kirchengemeinde die Melodie eines munteren Zechliedes für einen ehrwürdigen geistlichen Gesang sich aneignen würde. Aber ganz anders steht es bei uns mit jenen Volksfesten oder geselligen Unterhaltungen, in denen nicht die Idee die Musik beherrscht, sondern welche selbständig von musikalischen Genossenschaften gelenkt werden. Hier wird es sich um den blossen Effect durch Töne und Rhythmen handeln. Man wird kriegerische Märsche spielen, bei denen die wehrhaften Jünglinge eben so gemüthlich, auf dem Platze verharrend, ihren Schoppen Bier trinken werden, wie die anwesenden Frauen und Kinder. Es wird vielleicht dem Marsche eine heitere Tanzweise folgen: und der an derartige Concerte gewöhnte wird kaum an irgend einer Bewegung des Kopfes erkennen lassen, dass er dem Rhythmus folgt. Die lebensvolle Landschaft hat sich in ein Oelgemälde verwandelt, in welchem man am meisten die Idee des Künstlers, die Sicherheit seines Pinsels und die Wahl der Farben bewundert.

Auch die grossartige Entwicklung des griechischen Dramas war wenig dazu geeignet, eine Loslösung der Kunst vom Leben zu bewirken. Der Gegenstand der classischen Tragödie ist immer und ohne Ausnahme die heimische Sage, in welche schon das Kind sich eingelebt hat, oder die Geschichte des eigenen Volkes (Phrynichos' Μιλήτου ἅλωσις, Aeschylos' Πέρσαι u. s. w.). Der König Oedipus ist für den geborenen Athener eben so gut eine längst bekannte Person von fest ausgeprägtem Charakter und äusserer Erscheinung, wie der heimische König Theseus und die Helden des trojanischen Krieges. Theben, Korinth, Argos u. s. w. liegen innerhalb eines Radius von wenigen Meilen von Athen. So denkt und fühlt denn der Zuhörer und Zuschauer im voraus mit den Helden, die auf der Bühne erscheinen werden, und er wird nicht künstlich in fremde Verhältnisse erst durch den Dichter versetzt; vielmehr hat er die

ganze Handlung gleichsam schon mit durchlebt, von der Zeit an, dass er den Erzählungen seiner Amme zu folgen vermochte.

Es liegt auf der Hand, dass unter diesen Umständen die Dichter ihrer musikalischen Erfindungsgabe nicht frei die Zügel schiessen lassen konnten. Die Helden mussten nicht nur so sprechen, wie es ihrer Würde geziemte, sondern auch so singen; eben so wenig aber konnte der Chor hierzu eine Disharmonie bilden, da er ja in erhöhtem Grade Sinn und Denken des Volkes repräsentirte. Was also der Dichter that, das war eine Veredelung und Verfeinerung des Volksthümlichen: statt sich zu dem Volke herabzulassen, zog er es auf seinen Standpunkt empor. Auch wir dürften, wenn unser Drama diese volksthümliche Färbung hätte, ähnliche Erfolge erwarten. Denken wir uns einen Kaiser Barbarossa auf der Bühne, umgeben von seinem ritterlichen Gefolge, welches einen Chor nach antiker Weise bildete. Wessen Gefühl würde sich nicht dagegen sträuben, den verehrten Nationalheros etwa in Trillern und Coloraturen sich sich üben zu hören, oder im ersten Augenblicke zu erkennen, dass der Componist und der Sänger den Umfang der Skala durch schnellen Uebergang von den tiefsten Tönen zu den höchsten demonstriren wollten? Sonst aber nehmen wir an solchen unwürdigen Kunststücken nicht nur keinen Anstoss, sondern preisen sie als die höchsten Erfolge, seit leider die Kunst den höheren Adel bei uns eingebüsst hat und gerade jener lächerliche Aufputz mit ungeheuren Gehalten bezahlt wird. Und wie ist diese Entartung der modernen Kunst entstanden? Unsere dramatischen Grössen sind theils Elfenkönige und Feenköniginnen, theils uns gänzlich fern stehende historische Personen, von denen wir nur aus Büchern erfahren haben. Was wird die Masse, selbst des gebildeteren Volkes sich darum kümmern, wenn eine Maria Stuart und eine Königin Elisabeth sich in kleinlichster weibischer Eitelkeit messen, oder gar ein türkischer Sultan, dessen Name vielleicht erst durch das Drama bekannt wird, mit seinen Odalisken trällert und tänzelt? So wird das Schauspiel zur blossen Belustigung, und möge auch im allgemeinen die sittliche Haltung gewahrt werden: das wahre, aber idealisirte Leben mit seiner Sprache, die aus dem Herzen kommt und zu den Herzen dringt, ist uns eine fast ganz fremde Erscheinung.

Selbst die Komödie der klassischen Zeit bewahrt die unmittelbarste Beziehung zum Leben: sie knüpft an die Tagesereignisse oder

an die sittlichen Zustände der Zeit an, geisselt diese rücksichtslos und geht, wie tief sie auch in das Burlesk-Volksthümliche zu versinken scheinen möge, von höheren sittlichen Gesichtspunkten aus. Erst der späteren Zeit gehört die erfundene Liebesgeschichte an. So war also auch hier kein Raum für die Producirung von musikalischen Kunststücken, vielmehr musste auch hier sich der Rhythmus und die Musik auf das engste dem Worttexte anschliessen.

Erwägen wir alle diese Verhältnisse, so wird uns begreiflich werden, welch hoher Werth selbst in den einzelnen Gesetzgebungen auf eine würdige und strenge Musik gelegt wurde. Wir finden dann auch den heftigen Tadel und den beissenden Spott gerechtfertigt, mit dem ein Aristophanes die ersten Versuche, an Stelle der alten edlen Kunst ein unwürdiges Virtuosenthum zu setzen, geisselte. Jene Reinheit der antiken Formen aber ist es ganz allein, welche eine genaue Kenntniss der antiken Compositionen ermöglicht hat; und alle Versuche, dieselben aufzufinden, ohne in die Congruenz von Inhalt und Form einzudringen, werden wie schillernde Seifenblasen nach kurzem Dasein spurlos in der Luft verschwinden.

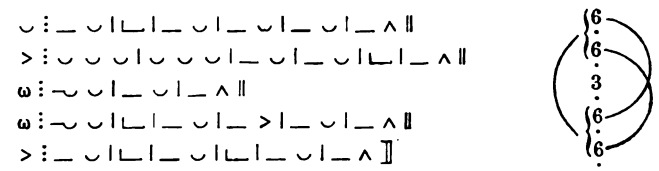
3. Wir sind zudem so glücklich, gerade nur aus der schönsten Epoche der Kunst die vollendetsten Werke zu besitzen. Würden uns die Leistungen der untergeordneten Dichter zugänglich sein, namentlich die der späteren Dramatiker bis zu den Zeiten der Alexandriner hin: dann würden wir nach und nach die wahre und echte Musik durch schillernde Phrasen verdrängt sehen. Zuerst nämlich erwächst die bestimmte Melodie aus dem Inhalte selbst, und die uns vorliegenden Rhythmen geben ein lebendiges Bild des letzteren. Diese Weisen ergreifen das Gemüth in seiner tiefsten Tiefe. Aber auch losgetrennt vom Inhalte vermag die Tonweise zu wirken. Sicher werden nun mittelmässige Köpfe sich in ganz ähnlichen Weisen versuchen, kaum zu selbständigen Variationen gelangend. Das schlimmste aber wird sein, dass sie diese Rhythmen unbedenklich auch da anwenden werden, wohin sie gar nicht gehören.

Wir finden bei Euripides bereits die unverkennbarsten Spuren dieser falschen Anwendung, durch welche die musikalisch-rhythmische Form als ein fremdartiger Schmuck zu dem Gegenstande hinzutritt. Ich will es durch eins der schlagendsten und auffälligsten Beispiele deutlich machen. Comp. § 18, 2 ist an Aeschylus gezeigt worden,

wie die springende choreïsche Hexapodie, vermöge der ihr innewohnenden eigenthümlichen Unruhe, sich nicht einmal dazu eigne, den Schluss von Versen, viel weniger aber den von Perioden und Strophen zu bilden. Wer die Sophokleïschen Strophen sich dieser Erscheinung wegen näher ansieht, der wird finden, dass auch hier keine Abweichungen von dem so sinnreichen Gesetze vorliegen. Aber Euripides hat, wenn auch nur eine, Ausnahme, und in ihr zeigt sich in dem Grade alles Mass überschritten, dass selbst der ganze Gesang mit einem Satze der beregten Art schliesst. Damit man das Verhältniss richtig würdigen könne, setze ich die Stelle hierher.

Andr. VII, β 4—8.

Θεοῦ, θεοῦ νιν κέλευσμ' ἐπεστράφη
μαντόσυνον, ὅτε νιν Ἀργόθεν πορευθεὶς
Ἀγαμεμνόνιος κέλωρ
ἀδύτων ἐπιβὰς ἔκτανεν ματρὸς φονεύς,
ὦ δαῖμον, ὦ Φοῖβε, πῶς πείθομαι;



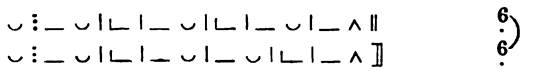
Nicht nur die Periodologie ist evident, sondern man wird auch zugestehen müssen, dass sich recht wohl ein Tonsatz zu den einzelnen Reihen finden lasse, der eine effectvolle Melodie erzeuge. Aber im Schlusssatze werden in keinem Falle jene scharfen Icten zulässig sein, die sonst die springende Hexapodie auszeichnen, ihr einen bestimmten Charakter geben, vermöge dessen sie sich nicht zum Abschluss der Perioden eignet, und übrigens mit dem allgemeinen Gesetze, dass lang angehaltene Noten auch verhältnissmässig starke Icten erfordern, vollständig stimmen. Und wer richtig recitirt, d. h. so, wie er es aus den griechischen, nicht etwa aus modernen Compositionen gelernt hat, der wird auch die Periode als eine wenig befriedigende empfinden.

Wir vergleichen nun die Anwendung der springenden Hexapodie bei Aeschylus, um uns zu vergegenwärtigen, welches ihr eigentliches

Ethos und desshalb ihre eigentliche Wirkung ist. Ich verzeichne drei Perioden, von dem leichteren zu dem schwierigeren übergehend, damit man erkenne, wie ausgezeichnet die Wirkung der springenden Hexapodie ist, wenn sie dort steht, wo ihr eigentlicher Platz ist.

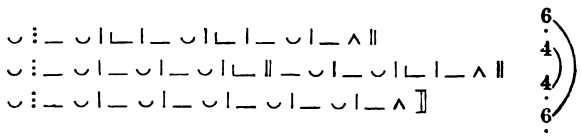
Ag. I, Gstr. ς 1—2.

Τὰ δ' ἔνθεν οὔτ' εἶδον οὔτ' ἐννέπω·
τέχναι δὲ Κάλχαντος οὐκ ἄκραντοι.



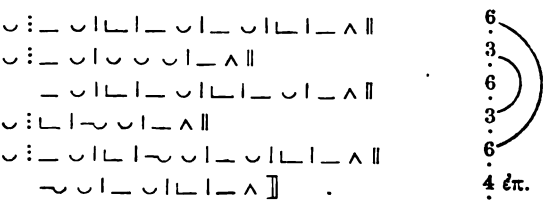
Ag. II, β 1—3.

Διποῦσα δ' ἀστοῖσιν ἀσπίστορας
κλόνους λογχίμους τε καὶ ναυβάτας ὁπλισμούς,
ἄγουσά τ' ἀντίφερνον Ἰλίῳ φθοράν . . .



Ag. I, ε 5—10.

Βροτοὺς θρασύνει γὰρ αἰσχρόμητις
τάλαινα παρακοπὰ
πρωτομήμων· ἔτλα δ' οὖν θυτὴρ
γενέσθαι θυγατρός,
γυναικοποίνων πολέμων ἀρωγάν,
καὶ προτέλεια ναῶν.



4. Ein noch viel auffälligeres Beispiel von dem Uebergang der alten Musik in die musikalische Phrase der späteren Zeit, ja das auffälligste Beispiel vielleicht in der ganzen uns überlieferten

Literatur geben uns die unechten Strophen von Iph. Aul. I (Vers 231—302). Ich habe schon im dritten Bande der Kunstformen, wo man nachsehen möge, gezeigt, dass diese Partie eine ganz späte Interpolation ist und einer Zeit entstammt, in der man das Bewusstsein der musikalischen Periodologie gänzlich verloren hatte und lediglich nach bestimmten Versschemen, die man nicht mehr verstand, dichtete.

Der absetzenden Hexapodie (Comp. § 18, 3) von der Form ⏑ – | ⏑ – | – ⏑ | – ⏑ | – ⏑ | – ∧ ‖ muss nämlich, als einer höchst eigenthümlichen Reihe, auch ein auffallendes Ethos innewohnen. Man sollte hier jedenfalls Auftakt erwarten; da dieser fehlt, so erscheint der Anfang auffällig schwer und gewichtig und ist den Bakchien ohne Auftakt analog, die nur an einer Stelle nachweisbar sind und § 21, 4 besprochen wurden. Dieser Satz spielt desshalb auch in der musikalischen Gesammtcomposition der Orestie, in deren drei Theilen er einzig bei Aeschylus vorkommt, eine äusserst hervorragende Rolle und wurde von diesem Gesichtspunkte aus bereits besprochen. Comp. S. 182 und § 43, 11. Sehen wir auf das Ethos der einzelnen Stellen, worauf es uns hier ankommt, so ist ein starker Nachdruck, der durch die beiden Dehnungen auf die ersten Worte gelegt wird, an allen Stellen unverkennbar, wenn auch nicht immer gleich deutlich.

Ag. I, Str. β 1.

Ζεῦς, ὅστις ποτ' ἐστίν, εἰ τόδ' αὐτῷ φίλον κεκλημένῳ.
Gstr. Οὐδ' ὅστις πάροιθεν ἦν μέγας etc.

In beiden Fällen wird Zeus als der feste Hort, auf den man sich verlässt, hervorgehoben. Man vergleiche die Anmerkung Eurh. S. 150.

ib. γ 3.

S. ἔστακεν δ' ὕπνῳ πρὸ καρδίας | μνησιπήμων πόνος . .
G. ἐμπαίοις τύχαισι συμπεσών.

In der Strophe: Auch im Schlafe weichen nicht Leiden und Drangsal: fest, unerschütterlich stehn sie noch als Traumbild da, so dass auch der Unwillige nachgeben muss dem göttlichen Zwange (καὶ παρ' ἄκοντας ἦλθε σωφρονεῖν). — Gstr.: Widriges Geschick, un-

wandelbar, mit voller Wucht traf das Griechenheer im Lager bei Aulis. — Der Schlussvers enthält denselben Satz, aber mit Auftakt; doch ist auch hier, wie man bei Ansicht des Textes auf den Fleck erkennt, das Ethos unverkennbar.

Cho. IV, β 1.

S. Ἴστω δ', ὅστις οὐχ ὑπόπτερος φροντίσιν, δαΐαν . . .
G. Ἄλλαν δεῖ τιν' ἐν λόγοις στυγεῖν φοινίαν Σκύλλαν, ἄτ' . .

In der Strophe tritt das Gewicht schon durch die rhetorische Antithese (ὑπόπτερος, der Flüchtige, auf den nichts Eindruck macht, der kein warnendes Beispiel sich einprägt) auf das deutlichste hervor. Gstr. „Ja, noch ein andres Beispiel gibt es."

Eum. VI, α 2.

S. 1. Δέξομαι Παλλάδος ξυνοικίαν, οὐδ' ἀτιμάσω πόλιν
2. τὰν καὶ Ζεὺς ὁ παγκρατής, Ἄρης τε φρούριον θεῶν νέμει.
G. 1. Δενδροπήμων δὲ μὴ πέσοι βλάβα-τὰν ἐμὰν χάριν λέγω-
2. φλογμός τ' ὀμματοστερὴς φυτῶν μένοι πέραν ὅρου τόπων.

Str.: „Sie, die Stadt, welche auch Zeus ....." Gstr.: Ein Hauptschade wird genannt.

ib. β 8.

S. παντᾶ τιμιώταται θεῶν.
G. πολλῶν γὰρ τόδ' ἐν βροτοῖς ἄκος.

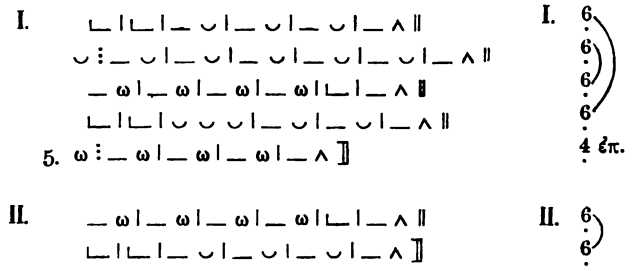
Hier ist keine Hindeutung auf den ganz augenscheinlichen Nachdruck nöthig.

Auch bei Euripides selbst ist das Ethos des Satzes unverkennbar, zunächst zur Bezeichnung einer lang gedehnten Klage, Med. II, Ep. 1: Ἀχὰν ἄιον πολύστονον. Ausgezeichnet schön aber ist die Anwendung des Satzes im zweiten und vierten Chorgesange des Kyklopen, wo an jeder einzelnen Stelle der Effect ein wahrhaft drastischer ist. Ich setze die erste und letzte Periode von Cycl. II hierher, bei der man zugleich auf die Responsion mit der raschen Hexapodie, _ ω | _ ω | _ ω | _ ω | ⌊_ | _ ∧ ‖ achten wolle, die auch Aeschylus schon (man vergleiche Ag. I, β) mit demselben malerischen Erfolge als Gegenbild angewandt hat.

I. Εὐρείας φάρυγγος, ὦ Κύκλωψ,
ἀναστόμου τὸ χεῖλος· ὡς ἕτοιμά σοι
ἐφϑὰ καὶ ὀπτὰ καὶ ἀνϑρακιᾶς ἄπο χναύειν,
βρύκειν, κρεοκοπεῖν μέλη ξένων,
δασυμάλλῳ ἐν αἰγίδι κλινομένῳ.

. . . . . .

II. Ἐφϑά τε δαινύμενος μυσαροῖσιν ὀδοῦσιν
ἀνδρῶν ϑέρμ' ἀπ' ἀνϑράκων κρέα.



Es entgeht wohl keinem Leser, wie die Verse I, 1 und 4, II, 2, mit der ihnen zukommenden Wucht vorgetragen, die gewaltigen zermalmenden Bisse mit weit geöffnetem Rachen bezeichnen und dabei die raschen Hexapodien, I, 3 und II, 1 die Eile, mit der alles durcheinander die weite Kehle hinuntergeht. — In Cycl. IV wird die Wahl der rhythmischen Form jedem aufmerksamen Leser als eine eben so gut getroffene erscheinen.

Wie ganz anders nun steht es in jenen untergeschobenen Strophen Iph. Aul. 1 *B*! Es liegt auch in Euripides selbst keine Probe vor von einer so verkehrten, nichts bedeutenden Anwendung eines rhythmischen Satzes, der seiner eigenen Natur nach ein so bestimmtes und ausgezeichnetes Ethos hat. Und nun obendrein der Luxus, der mit diesem Satze getrieben wird! In der ersten Strophe, die aus 9 Versen besteht, kommt der Satz 5mal vor; in dem zweiten Strophenpaar bildet er sogar die drei ersten Verse hinter einander:

Βοιωτῶν δ' ὅπλισμα ποντίας
πεντήκοντα νῆας εἰδόμαν
σημείοισιν ἐστολισμένας.

Und dergleichen unschuldige Beschreibungen und Aufzählungen treffen fast ausschliesslich in dem ganzen Gedichte mit dem so auffälligen und nachdrucksvollen Rhythmus zusammen. Hier wird uns denn noch von einer ganz anderen Seite aus der Unterschied der echt classischen Dichtung von der einer späteren, alexandrinischen Zeit evident. Man denke sich die Verhältnisse so in der classischen Zeit: und es würde eine Kunst resultiren, von der wir nichts lernen könnten, als Regellosigkeit, Inconsequenz und desshalb Bedeutungslosigkeit. Wir würden uns also nach wie vor mit Aufzählungen von „Versfüssen" begnügen müssen — eine Wissenschaft, die keinen grösseren Werth hätte, als die Kenntniss etwa der Buchstabenformen, durch die man dem Verständniss der Schriftsteller um keinen Schritt näher tritt.

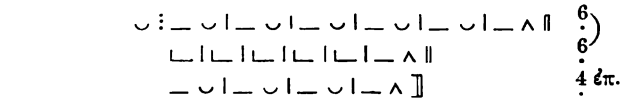
5. Wegen der gedehnten Sätze ist zu vergleichen Comp. § 18, 7. § 19, 2, IV. Je nach der Form der Sätze kommt entweder vorzugsweise das Gefühl tief inneren Schmerzes zum Ausdruck — und hierfür ist der schönste Beleg die ganze Epodos bei Soph. El. II —; oder dieser Schmerz macht sich äusserlich durch einzelne Ausrufe Luft, in welchem Falle dann schon die Interjectionen leiten. Aber auch jeder andere Nachdruck wird passend durch verschiedene Sätze der Art ausgedrückt.

Wird dagegen malerisch grosse Fülle oder Ausdehnung durch einen gedehnten Satz bezeichnet, so darf man keine besonders scharfen Icten annehmen, sondern die Hauptsache sind hier lang hinhallende, vielleicht zum Theil sanft verschwindende Noten. Wenn ähnliche Unterscheidungen durch die Icten bei den Hexametern geleugnet wurden, so liegen die Sachen im dramatischen Chore, dessen Pathos aus seiner unmittelbaren Theilnahme an den Ereignissen entspringt, doch wahrlich ganz anders, als in dem Metrum des ruhig erzählenden, beschaulichen Epos, und die in der lyrischen Poesie verwendbaren Formen sind ja eben so mannigfaltig, wie sie gleichartig sind in der erzählenden Poesie. Folgende Stellen zeigen diesen Zweck recht deutlich.

Eum. VI, α 5—7.

S. Ἐπιρρύτους βίου τύχας ὀνησίμους
γαῖαν τ' εἰσαυγάζειν
φαιδρὸν ἁλίου σέλας.

G. Τρέφοι χρόνῳ τεταγμένῳ γόνον· πόνος
πλουτόχθων ἑρμαίαν
δαιμόνων δόσιν τίοι.



Bacch. IV, 19: Δίου βροντᾶς, ⏑ ǀ ⏑ ǀ ⏑ ǀ

mir nichts dächte, und noch weniger im Stande, mit Gefühl zu singen, ohne einem Gedanken hierdurch Ausdruck zu geben, — denn dieses alles musste sich ja nothwendig aus der innigen Beschäftigung mit den antiken Compositionen entwickeln, — empfand ich bald die Wirkungen des so schönen modernen — Unsinns. In die Studirstube nämlich zurückgekehrt und aus einer Art von Betäubung erwacht, gestalteten sich aus den salbungsvollen Tönen der Composition die erheiterndsten Parodien, in denen neben dem Homerischen ἔπεα πτερόεντα die schönsten Brocken der Tragiker reichlich „umherflogen", von dem Aeschyleïschen διέπτα δ' Ἀσίδος δι' αἴας und dem Sophokleïschen πέτομαι δ' ἐλπίσιν, οὔτ' ἐνθάδ' ἐρῶν οὔτ' ὀπίσω an bis zu den Gedichten des Euripides, welche die reichste Ausbeute boten: Πτεροφόροι νεάνιδες, παρθένοι Χθονὸς κόραι | Σειρῆνες, ferner: Δι' αἰθέρος εἶδε ποτανοὶ | γενολμεθ' ἵν' αἱ Λίβυες | οἰωνοὶ στολάδες u. s. w. Bald folgte, im Schlafe natürlich, ein schöner Traum. Ich überblickte eine schöne Landschaft von einem Altane aus, in welcher abertausende Mücken- und Fliegenflügel im Sonnenscheine glitzerten; darüber unzählige Schaaren von Schwalben, von denen nichts zu sehen war, als die Flügel; endlich, hoch oben im Aether „des Adlers mächtiges Gefieder."

Und die Lehre? Dass niemand hoffen darf, in den antiken Geist einzudringen, der die Fehler des modernen nicht bloss äusserlich erkannt, sondern auch innerlich überwunden hat. Denn, auf wen die Kunst nicht mehr in dieser Weise anregend zu wirken vermag; wer mit Selbstbefriedigung die herrlichsten Melodien entweder mit dem unbedeutendsten Texte zu vereinen vermag, oder geradezu auch einen schönen und sinnigen Text zerstört, nur um der weiter abschweifenden Melodie eine grössere Basis zu gewinnen: der glaube nicht, die antike Kunst, die durchaus auch innerlich gefühlt werden will, begriffen zu haben und begreifen zu können.

Denn:

In der echt classischen Composition wird selbst kein einziges Wort wiederholt, ohne dass die Emphasis deutlich hervorträte, nur um einen bestimmten Rhythmus zu gewinnen.

Gerade in diesem Punkte aber offenbart Euripides seine grosse Verwandtschaft mit dem modernen Wesen. Doppelte Setzung eines Wortes, nur damit der beliebte rhythmische Satz sich ergebe, ist

bei ihm eine der gewöhnlichsten Erscheinungen; weiter aber geht auch er nicht. Sehr schön hat ihn desshalb der Komiker persiflirt Ran. XVIII, 26—30:

'Ο δ' ἀνέπτατ' ἀνέπτατ' ἐς αἰθέρα
κουφοτάταις πτερύγων ἀκμαῖς·
ἐμοὶ δ' ἄχε' ἄχεα κατέλιπεν,
δάκρυα δάκρυά τ' ἀπ' ὀμμάτων
ἔβαλον ἔβαλον ἁ τλάμων.

Aehnliche Wiederholungen sind in der That in den lyrischen Partien des Euripides ausserordentlich häufig, besonders in Sätzen mit aufgelösten Thesen (Choreen und Dochmien), und vergebens sucht man gewöhnlich irgend einen Nachdruck in den Worten zu erkennen. Schon die Flüchtigkeit der Silben spricht gegen einen solchen Nachdruck. So Hel. I, β 4 in der Strophe: τίς ἔμολεν ἔμολε δάκρυα δάκρυσί μοι φέρων, und in der Gegenstrophe: (αἰὼν δυσαίων) τις ἔλαχεν ἔλαχε, ὅτε σε τέκετο ματρόθεν. Es sind leere Phrasen ohne Inhalt, und nicht bloss im Texte, sondern zum Theil auch in der rhythmischen und desshalb sicher ebenfalls in der musikalischen Composition.

Dieser phrasenhafte Charakter, der im Worttexte der kommatischen Compositionen bei Euripides auch noch in manchen anderen Beziehungen hervortritt, wird noch auffälliger, wenn rhythmische Dehnungen damit verbunden sind. Ein merkwürdiges Beispiel, das man nicht genug ins Auge fassen kann, steht Iph. Aul. V, 6:

'Επὶ μόρῳ θανατόεντι
Πάριν, ὃς 'Ιδαῖος
'Ιδαῖος ἐλέγετ' ἐλέγετ' ἐν Φρυγῶν πόλει.

„Paris, welcher der idäische, der idäische genannt wurde, genannt wurde in der Stadt der Phryger." Wesshalb diese Wiederholungen, die zum Theil mit einem solchen Gewichte verbunden sind? Damit die Melodie sich ergebe: „Sehet die mächtigen Flügel doch an." —

Gerade Dehnungen wie diese, hohl und bedeutungslos, haben dem Aristophanes zu dem herben Spotte mit dem εἰειειειειειλίσσετε Ran. XVII und εἰειειειλίσσουσα Ran. XVIII die unmittelbare Veranlassung gegeben. Denn dass eine rhythmische Dehnung, wo sie an der rechten und passenden Stelle stattfindet, nicht verspottet werden könne, wenigstens nicht von einem geistreichen Manne, wie Aristophanes, das ist wohl selbstverständlich. Und so ist denn jenes musikalische Problem, welches der Komiker mit den obigen Worten gestellt hat, hiermit einfach und sicher gelöst.

Was würde ein Aristophanes wohl zu unsern Wiederholungen u. s. w. gesagt haben? Wahrscheinlich wäre ihm die Sprache ausgegangen und er hätte nur sich selber gesagt, dass eine Kunst, die es zu solcher Virtuosität gebracht hat und dennoch so sehr des tieferen Sinnes entbehrt, schwerlich heilbar sei.

Der Verfall ist also, wie auch von anderen Seiten schon zum Theil erkannt oder mindestens richtig geahnt ist, von den Monodien und manchen Arten der Wechselgesänge ausgegangen, die in den Dramen des Euripides so sehr floriren, des inneren Adels fast immer ermangeln und dafür desto mehr durch eine überkunstvolle Form glänzen.

7. Ueber das Ethos verschiedener anderer Sätze ist bereits an anderen Stellen der Kunstformen das Nöthige gesagt worden. Beispielsweise sehe man nach, was Mon. § 8, 6 und Comp. § 4, 5 über den Dochmius ⏑ ⁝ ⊔ ⏑ | — ∧ ‖ gesagt ist. Ueber einzelne lose stehende choreïsche Dipodien vergleiche man Comp. S. 449; über hinkende Sätze Eurh. S. 154; endlich über springende Tetrapodien von der Form ⏑ ⏑ ⏑ | ⊔ | ⏑ ⏑ ⏑ | ⊔ ‖ Comp. S. 247. Zahlreiche andere Notizen sind auch in dem gegenwärtigen Bande zu lesen.

Eins jedoch vergesse man nicht: dass erst der ganze Zusammenhang in den Compositionen lehrt. Auch ist das Ethos mancher nicht allzu auffälliger Sätze ein verschiedenes, je nach der Rolle, die sie in den einzelnen Abschnitten bilden. So ist der Satz ⏑ ⁝ — ⏑ | ⊔ | — ⏑ | — ⏑ | ⊔ | — ∧ ‖, oft, oder mit unwesentlichen Variationen wiederholt, als eigentliches Thema einer Composition, von melancholischem Gepräge, was man leicht aus Ag. I, II u. s. w. erkennen wird (vgl. Comp. § 43, 5). Einzeln dagegen angewandt,

wird er ganz vorzüglich schön sich zum Abschlusse auch sonst lebhafter Perioden eignen, wie man aus Comp. § 18, 5 in Verbindung mit § 20, 7 erkennen wird. Euripides bietet ausser den dort angeführten Belegen noch zahlreiche andere.

Endlich ist daran zu erinnern, dass man nur bei richtiger Intonirung auch das den Sätzen zukommende Ethos treffen könne. Bei fallenden Tripodien und Pentapodien neigt man gar zu leicht zu einer verkehrten Praxis. Die ersteren haben (wie manche Tetrapodien der Art) bei Euripides sehr häufig eine spannende, keine abschliessende Tendenz, wie Alc. III, Ep. 3 Πλησίον Ἅιδας –⏑ ⏑ | ⊔ | ⊥̇ ∧ ‖, zu Anfang der Periode; dagegen ist natürlich z. B. Hec. VI, α 4 δορὶ δὴ δορὶ πέρσαν, am Schluss der Periode: ω ⁝ –⏑ ⏑ | ⊥̇ | – ∧ ‖. Unter den letzteren gibt man Sätzen wie –⏑ ⏑ | ⊔ | –⏑ ⏑ | ⊥̇ | – ∧ ‖ am leichtesten eine verkehrte Betonung. Man übe sich an Aj. II, 3—4:

Τῶν μεγάλων Δαναῶν ὕπο κλῃζομέναν,
τὰν ὁ μέγας μῦθος ἀέξει.
–̇⏑ ⏑ | –⏑ ⏑ | –̇⏑ ⏑ | –⏑ ⏑ | ⊥̇ ∧ ‖
–⏑ ⏑ | ⊔ | –⏑ ⏑ | ⊥̇ | – ∧]]

Die beliebten, mathematisch berechneten Schablonen führen hier lediglich irre: man muss alle rhythmischen und metrischen Kategorien (Bau der Perioden und Strophen, Neigung längerer Noten, stärker intonirt zu werden u. s. w.) gleichzeitig beobachten. Auf diese Art wird man in jedem Einzelfalle auch zu einer Intonation und Modulation gelangen, die dem Inhalte genau entspricht. Sehr reiche Beiträge zu unserem Paragraphen, und zwar von etwas anderer Art, findet man Comp. § 12, 12—15 aus Sophokles zusammengestellt. Ich bitte, diese Partie wohl zu beachten.

---

§ 27. Der griechische Reim.

1. Es ist eine höchst bemerkenswerthe Erscheinung, dass man, unverdrossen nach dem modernen Reim, welcher der

griechischen Poesie durchaus fehlt, suchend, nicht den antiken Reim, dessen Anwendung in den uns erhaltenen Poesien ganz evident ist, zu finden vermochte. Suchen wir zunächst über die beiden deutschen Reimarten, die Alliteration und den eigentlichen Reim uns klar zu werden. Man findet zwar Aufklärung hierüber Comp. § 12, 4 und 5, doch wird bei der Unklarheit der Vorstellungen, die hierüber herrschen, eine neue Auseinandersetzung von etwas anderer Art — die als Anhang zu jener Darstellung betrachtet werden mag —, durchaus am Platze sein.

Definirt man den Reim als Gleichheit des In- und Auslautes bei Verschiedenheit des Anlautes; die Alliteration als Gleichheit des Anlautes, bei Verschiedenheit des In- und Auslautes: so trifft man das eigentliche Wesen der Sache hiermit gar nicht. Die Wörter „endlich" und „ländlich", ebenso „gewährt" und „Herd" klingen freilich ähnlich, aber an und für sich reimen sie sich keineswegs. Denn das Wort **Reim**, von ῥυθμός abgeleitet, bezeichnet, als poetische Form einen Gleichklang der obigen Art, der die sich respondirenden rhythmischen Glieder (Verse, Sätze, oder Glieder der Sätze, vgl. § 15) hervorhebt. So bei Salis:

Wann, o Schicksal, wann wird *endlich*
Mir mein letzter Wunsch *gewährt:*
Nur ein Hüttchen, still und *ländlich,*
Nur ein kleiner eigner *Herd* . . . ?

Dagegen ist in dem Satze: „Einen eignen *Herd* gewährt das Schicksal nicht jedem" durchaus kein Reim, als poetische Form, enthalten. So ist auch das Verhältniss zwischen „ich" und „dich" an und für sich ein indifferentes, und bleibt es in dem Satze „*Ich* sah *dich* gestern"; erst am Ausgange zweier sich entsprechender Verse oder rhythmischer Sätze würden die Wörter einen Reim bilden. Ganz ebenso ist αὐτῶν kein Spondeus, σώματα kein Dactylus: wohl aber können beide Wörter als die entsprechenden Takte in bestimmtem rhythmischen Zusammenhange verwendet werden.

2. Was die **Alliteration** betrifft, so ist leider das Verständniss derselben gerade von denen verdunkelt worden, die ihre Kenntniss erschlossen haben.

Zunächst darf in blossen Phrasen, die demselben Satze angehören, durchaus keine Alliteration gefunden werden. Dergleichen Phrasen sind z. B. „mit Mann und Maus", „Kind und Kegel", „hin und her", „drunter und drüber", „auf und ab" und unzählige andere, die theils dem Zufalle ihre Entstehung verdanken, theils alte Reminiscenzen sind. Dagegen finden wir sogleich Alliteration in der Verbindung:

Mit Mann und Maus | ging's im Meere unter.

Hier werden nämlich zwei Sätze durch den Gleichklang zu einem höheren rhythmischen Ganzen, dem Verse verbunden, so dass unverkennbar eine bestimmte poetische Form sich vorhanden zeigt.

Wie Reim und Alliteration zusammen wirken können, das zeigen uns besonders schön die isländischen sogenannten *Rimur*, die seit dem vierzehnten Jahrhundert mit vielem Geschicke gepflegt sind. Ich nehme als Beispiel drei Strophen von Völsung „dem Ungebornen", in welchen ich die Alliteration durch fette Buchstaben, den Reim durch Cursivschrift hervorhebe. Ein grosser Mangel der Schrift bleibt es, dass das Alef (spiritus lenis) nicht als eigener Buchstabe ausgedrückt ist, so dass der Gleichklang, im Falle das Wort mit einem spiritus lenis beginnt, nicht auszudrücken ist.

Blanda skal ek fyrir börnin *glöð*
er beiða í fyrsta *sinni*,
Sónar-fors ok Suptungs *mjöð*
saman ok 'Asa *minni*.

'Oðin vissi ek arfa *Bors'*
ok Asía-veldi *ráða*,
jafnan vakti hann vigra *fors*
val fékk örn til *bráða*.

Gramr er baeði fagr ok *fríðr*
ok furðu vaenn at *öllu*,
orðinn slétt ok einkar *bliðr*
örr af greipar *mjöllu*.

Für die Aussprache sei bemerkt, dass der scheinbare Acut ein Dehnungszeichen ist (wie der apex im Altlateinischen); die Aussprache der Doppelconsonanten ist zu entnehmen aus § 4, 4.

Am schlimmsten sind die Begriffe verwirrt worden durch die ununterbrochene Verwechslung von Laut und Buchstabe, welche die moderne Philologie sich zu Schulden kommen lässt. So sucht man z. B. an zahlreichen Stellen der Simrockschen Edda-Uebersetzung vergebens nach einer Alliteration und ist schliesslich erstaunt, sie lediglich in denselben Buchstaben zu finden, die unser pseudographisches System hat. Gleich in der vierten Strophe der Völuspá finden wir den Vers:

Die Sonne von Süden | schien auf die Felsen.

Aehnlich *Vafϑrúðnismál* Str. 3:

Nun will ich wissen | wie's in Wafthrudnirs
Sälen beschaffen ist —

und so sehr oft, und zuweilen noch mit anderen Missverständnissen. So finden wir in der ersten Strophe desselben Gedichtes eine falsche Alliteration, zu der lediglich die unselige Sitte verleitete, *i* und *j* nicht durch die Schrift zu unterscheiden, so dass der letztere Laut nun unbedenklich von dem nur die Buchstaben ins Auge fassenden den Vocalen parallel gesetzt wird:

Mit dem allwissenden | Joten zu streiten.

Sobald wir in allen diesen Fällen nach der Aussprache schreiben. wird der Irrthum (den übrigens nicht blos der Hörende, sondern auch jeder, der ohne scheinbar wissenschaftliche Vorurtheile liest, sogleich erkennt) evident:

dį zonne fon zų̈den | šįn auf dį felsen.
zę̄len | bę̆šaffen ist.
mit dę̄m alvissenden | jǫten tsų straiten.

Unheilbar wird nun das Uebel, wenn eine scheinbar echt wissenschaftliche Definition hinzutritt. Simrock sagt im angeführten Buche Seite 383: „Ist der Hauptstab kein einfacher Anlaut, sondern einer der beiden zusammengesetzten *st* oder *sp*, so müssen es auch die Nebenstäbe sein. Z. B.

Am starken Stamm im Staub der Erde.

Dasselbe gilt im Nordischen von *sk;* wie weit dies aber auf

unser *sch* Anwendung findet, ist zweifelhaft. Nach unserer Meinung nur so weit es jenem *sk* entspricht; mithin fiele das aus *sl, sm, sn, sr, sw* entstandene *sch* als unorganisch nicht unter die Regel. Wenn also in Schatz der Hauptstab stünde, so würden die Nebenstäbe nicht in Schwert und Schlag gefunden werden dürfen und Halbzeilen wie:

Mit Schwertschlägen den Schatz erwerben

wären unrichtig gereimt."

Sollte man nicht denken müssen, dass jeder, dem das Wort organisch oder unorganisch nur auf die Zunge käme, sogleich über die ungeheure Verwirrung Herr werden müsse? Doch weit gefehlt: die *termini technici* sind ja in so weiter Ausdehnung zu sinnlosen Phrasen geworden, dass auch durch sie kein Irrthum mehr berichtigt werden kann. Wie stände es um unsere Kenntniss des Alterthums, wenn auch in ihm eine derartige Verfinsterung herrschte. Oder sollte man es z. B. wohl für möglich halten, dass ein Plato oder Aristoteles organische Gleichartigkeit gefunden hätten, wo die Buchstabenzeichen zufällig dieselben waren? (Vgl. παγά = πηγή und daneben μάλα). Oder Ungleichartigkeit, wo diese Zeichen differirten? (Hiernach wären z. B. ein, *ein* und 1 drei organisch verschiedene Wörter). Oder dass sie gar organische Unterschiede zwischen dem σ in δός und demjenigen in ὅς gefunden hätten, weil sie eine verschiedene Entstehung ahnten?

3. Dieser entsetzlichen Verfinsterung der Begriffe verdanken wir verschiedene Nachweise des Reims im Griechischen, von denen ich diejenige von H. K. Brandes („der Reim in der griechischen Poesie", Progr. des Gymn. zu Lemgo, 1867) hervorhebe. Da finden wir eine Menge scheinbarer Reime angeführt, die es nur vermöge der Buchstaben sind, z. B. τύχας und ὀρᾷς, S. 5, wo nur das auslautende ς stimmt, die Vocale aber grundverschieden sind (hier *ą*, dort der Diphthong *ąi*). Ferner ist nicht einmal darauf geachtet, ob denn auch die Silben, welche als den Reim bildend betrachtet werden, unter den Ictus fallen u. s. w. Die geringsten Anklänge werden bereits als Reime betrachtet, da natürlich von irgend einer Gesetzlichkeit ganz abgesehen wird und abgesehen werden musste, um irgend Beispiele auftreiben zu können. Auf diese Art natürlich

findet der Verfasser die schönsten Wechselreime bei Homer wie bei Aeschylus, Sophokles, Euripides und Aristophanes. Ich gebe von dem ersten wie von dem letzten dieser Dichter je zwei Beispiele, bei denen wohl kein Unbefangener einen Reim gefunden und wahrgenommen hätte.

Il. 2, 82—85.

νῦν δ' ἴδεν ὃς μέγ' ἄριστος Ἀχαιῶν εὔχεται εἶναι.
ἀλλ' ἄγετ', αἴ κέν πως Ϝωρήξομεν υἷας Ἀχαιῶν.
Ὣς ἄρα φωνήσας βουλῆς ἐξ ἦρχε νέεσθαι.
οἱ δ' ἐπανέστησαν πείθοντό τε ποιμένι λαῶν.

ib. 2, 272—275.

Ὦ πόποι, ἦ δὴ μυρί' Ὀδυσσεὺς ἐσθλὰ ϜέϜοργεν
βουλάς τ' ἐξάρχων ἀγαθὰς πόλεμόν τε κορύσσων·
νῦν δὲ τόδε σμέρ' ἄριστον ἐν Ἀργείοισιν ἔρεξεν,
ὃς τὸν λωβητῆρα ἐπεσβόλον ἔσχ' ἀγοράων.

Nub. 196—199.

ΣΤΡ. μήπω γε, μήπω γ'· ἀλλ' ἐπιμεινάντων ἵνα
αὐτοῖσι κοινώσω τι πραγμάτιον ἐμόν.
ΜΑΘ. ἀλλ' οὐχ οἷόν τ' αὐτοῖσι πρὸς τον ἀέρα
ἔξω διατρίβειν πολὺν ἄγαν ἐστὶν χρόνον.

Ran. 1014—1017.

εἰ γενναίους καὶ τετραπήχεις, καὶ μὴ διαδρασιπολίτας,
μηδ' ἀγοραίους μηδὲ κοβάλους, ὥσπερ νῦν, μηδὲ πανούργους,
ἀλλὰ πνέοντας δόρυ καὶ λόγχας καὶ λευκολόφους τρυφαλείας
καὶ πήληκας καὶ κνημῖδας καὶ θυμοὺς ἐπταβοείους.

Dies letzte Beispiel leitet uns auf eins von denen, worin Brandes einen fünffachen Reim notirt.

Nub. 711—715.

καὶ τὰς πλευρὰς δαρδάπτουσιν,
καὶ τὴν ψυχὴν ἐκπίνουσιν,
καὶ τοὺς ὄρχεις ἐξέλκουσιν,
καὶ τὸν πρωκτὸν διορύττουσιν,
καὶ μ' ἀπολοῦσιν·

Hieraus, und so an den meisten Stellen, wird evident, wie auch die griechischen Dichter an vielen, ja selbst an besonders hervorragenden Stellen, nothwendig auf jenen Gleichklang stossen mussten, der zum Reime geführt hätte, wenn man ihn als schöne Klangfigur empfunden, desshalb gesucht und in den entsprechenden rhythmischen Verhältnissen — auf das letztere kommt alles an — angewandt hätte. Es werden nämlich im obigen Beispiele die Prädicate gehäuft. Natürlich müssen sie, von demselben Subjecte ausgesagt, in derselben Person und demselben Numerus stehn, und höchst selten wird in diesem Falle auch das Tempus wechseln können. Folglich werden grösstentheils dieselben Endungen sich ergeben — eine Betrachtung, durch die das scheinbare Räthsel sogleich gelöst wird. Man denke sich statt der Verba Adjective gesetzt; die grosse Mehrzahl derselben geht nach derselben ersten Declination im Femininum, nach der dritten im Masculinum und Neutrum: folglich wird auch hier der Gleichklang unvermeidlich sein. Oder ist es sogleich eine gesuchte Klangfigur, wenn ein Schriftsteller ταχύς und βραδύς, κακός und ἀγαθός, μέγιστος und ἐλάχιστος neben einanderstellt, Antithesen, die sich so unmittelbar ergeben, wie nur irgend welche in dem ganzen Gebiete der Sprache? Oder muss nothwendig, wo diese Wörter neben einander gebraucht sind, bewusster Reim angenommen werden, während Antithesen wie λευκός und μέλας, μέγας und μικρός, λεῖος und τραχύς ungestraft hingehen?

Nun soll keineswegs geleugnet werden, dass hie und da die Gegenüberstellung ähnlich klingender Wörter wenn auch nicht gerade gesucht, so doch in ihrem malerischen Effecte auch von den Alten empfunden wurde, so dass sie gewiss eben so oft instinctiv zu scheinbaren Reimen, als zu der scheinbaren Alliteration, auf welche man besonders den Ausdruck παρήχησις zu beziehen pflegt, gelangten. Nimmermehr aber darf man hierin poetische, sondern höchstens rhetorische Kunstformen suchen. Denn die poetischen Formen unterliegen stets einer genauen Gesetzlichkeit, und zwar einer solchen, die das Ohr ohne Theorie zu empfinden vermag. Aber selbst in dem Falle, dass die scheinbaren Reimsilben Brandes' stets in die schweren Takttheile fielen, und dass ihre lautliche Uebereinstimmung durchgängig eine grössere wäre, würden hier noch keine Reime, d. h. poetische, den Rhythmus unterstützende Kunst-

formen vorliegen. Ich will keineswegs die Forderung urgiren, dass diese Gleichklänge durchgängig mindestens bestimmte Vers- und Strophenarten begleiten müssten. Vielmehr liefert uns Shakspear die schönsten Beispiele, wie je nach der mehr oder minder poetischen Färbung der Rede, nicht nur gereimte Verse solche ohne Reim und doch in demselben Masse aufnehmen, sondern selbst Prosa und gereimte Verse unmittelbar einander ablösen können. Man findet reizende Passagen der Art in *Romeo und Juliet*, dem *Sommernachtstraum* u. s. w. Ich gebe zwei Beispiele aus dem letzteren Drama, um den Werth dieses Wechsels deutlich zu machen.

Midsummer-Night's Dream, I, 1.

Her. *My good Lysander!*
I swear to thee by Cupid's strongest bow,
By his best arrow with the golden head,
By the simplicity of Venus' doves,
By that which knitteth souls, and prospers loves,
And by that fire which burn'd the Carthage queen,
When the false Trojan under sail was seen;
By all the vows that ever men have broke,
In number more than ever woman spoke;
In that same place thou hast appointed me,
To-morrow truly will I meet with thee.

ib., Schluss von Act III, Sc. I.

Bot. *Good master Mustard-seed, I know your patience well: that same cowardly, giant-like oxbeef hath devoured many gentleman of your house. I promise you, your kindred hath made my eyes water ere now. I desire you more acquaintance, good master Mustard-seed.*

Tita. *Come, wait upon him: lead him to my bower.*
The moon, methinks, looks with a watery eye,
And when she weeps, weeps every little flower,
Lamenting some enforced chastity.
Tie up my lover's tongue, bring him silently.

Hier wie überall zeigt der grosse Dichter, der seinen hohen Beruf wie die griechischen Classiker nicht hinter dem Studirtische,

sondern im Leben erlernt hat, das vollste Bewusstsein der Wirkung der Formen, welche er anwendet. Denn so wie die höhere poetische Form genau mit dem höheren Inhalte parallel geht, so zeigt sie auch in sich schon eine regelmässige Entwicklung. Die Scenen oder die einzelnen Reden werden, soll nicht ein entschieden komischer Effect erzielt werden, nicht mit dem gereimten *blanc verse* beginnen dürfen, um von da, über den reimlosen Vers derselben Art hinaus, zu der gewöhnlichen Prosa zu gelangen: vielmehr ist die umgekehrte Entwickelung die Regel.

Hätten also die griechischen Dichter den Gleichklang als poetische Form, also als Reim benutzt, so müsste auch bei ihnen hierin eine Gesetzlichkeit sich auf den ersten Blick erkennen lassen. Unter den Trimetern der Tragödie würde z. B. eine schöne und wirkungsvolle Gesetzlichkeit es gewesen sein, wenn die gewöhnliche Rede und Gegenrede, in der keine genaue Stichomythie erstrebt wäre, des Reimes entbehrt hätten, dieser dagegen eingetreten wäre, wo jenes Gleichmass erstrebt und durchgeführt wäre, wie in den Partien zwischen Eteokles und dem Boten in den Sieben gegen Theben. In den Chorgesängen hätten etwa vorhandene Refrains, sonst aber Verse, die sachlich und rhythmisch hervorragten, mit reimenden Ausgängen versehen werden können. Da aber nichts von dem und nichts Analoges der Fall ist, so sind die sporadisch auftretenden Gleichklänge theils auf Rechnung des Zufalls und der grammatischen Nothwendigkeit zu setzen — und so hat man fast immer aufzufassen —; theils aber, doch sehr selten, ist ein Gefühl für sprachlichen Wohlklang, meist zu rhetorischen Zwecken, anzuerkennen, das aber die poetischen Kunstformen nicht im leisesten berührt und weit häufiger bei den grossen Rednern, als bei den Dichtern sich bemerkbar macht.

Einen wirklichen Reim dagegen planlos durch die Werke der grossen Dichter zerstreut anzunehmen, das hiesse, ihnen mitten in ihren erhabensten Gedanken ein kindisches Spiel mit sinnlosen Formen zuschreiben.

4. Aber ein ganz anderer Reim ist in den lyrischen Schöpfungen der Griechen — nur in diesen! — allerdings augenscheinlich. Wir kennen ihn ebenfalls in modernen Schöpfungen: er verbindet die Strophen, wo der gewöhn-

liche Reim die Verse verbindet. Hier — bei uns —, wie da — bei den Griechen —, ist die absichtliche Anwendung des Gleichklanges eine ganz augenscheinliche; die lebenden Verfasser werden es ja keinen Augenblick verleugnen. Aber dieser Gleichklang besteht nicht bloss in einzelnen Worten, sondern in ganzen Sätzen, oft aber nur in dem analogen Inhalte, der gleichen rhetorischen Construction.

Wir wollen die moderne Anwendung dieses Reimes, die von der antiken allerdings abweicht, dem eigentlichen Wesen nach jedoch stimmt, in drei Gedichten unseres wackeren Rückert kennen lernen, die ich so einander folgen lasse, wie sie am besten lehren. Ich habe nicht um Strophen verkürzen zu müssen geglaubt, damit man, ohne weiteres Nachschlagen, sehe, wie weit die moderne, und zwar die musterhafte Composition eines unserer besten Dichter in diesem Falle gehe. Ich mache durch cursive Schrift die „Strophenreime", wie man passend benennen kann, bemerkbar.

I. „Das ruft so laut."

O wie ruft die Trommel so laut!
Wie die Trommel ruft ins Feld,
Hab' ich rasch mich dargestellt,
Alles Andre, hoch und tief,
Nicht gehört, was sonst mich rief,
Gar darnach nicht umgeschaut:
Denn die Trommel,
Denn die Trommel, sie ruft so laut!

O wie ruft die Trommel so laut!
Aus der Thüre rief mit Ach
Vater mir und Mutter nach;
Vater, Mutter, schweiget still,
Weil ich euch nicht hören will,
Weil ich hör' nur einen Laut:
Denn die Trommel,
Denn die Trommel, sie ruft so laut!

O wie ruft die Trommel so laut!
An der Ecken, an dem Platz,

Wo ich sonsten bei ihr sass,
Steht die Braut und ruft in Gram:
„Ach, o weh, mein Bräutigam!"
Kann nicht hören, süsse Braut:
Denn die Trommel,
Denn die Trommel, sie ruft so laut!

O wie ruft die Trommel so laut!
Mir zur Seiten in der Schlacht
Ruft mein Bruder: „Gute Nacht!"
Drüben der Kartätschenschuss
Ruft mit lautem Todesgruss;
Doch mein Ohr ist zugebaut:
Denn die Trommel,
Denn die Trommel, sie ruft so laut!

O wie ruft die Trommel so laut!
Nichts so laut ruft in der Welt,
Als die Trommel in dem Feld
Mit dem Ruf der Ehre ruft;
Ruft sie auch zu Tod und Gruft,
Hat mich nicht davor gegraut:
Denn die Trommel,
Denn die Trommel, sie ruft so laut!

II. Vor den Thüren.

Ich habe geklopft an des Reichthums Haus;
Man reicht mir 'nen Pfennig zum Fenster heraus.

Ich habe geklopft an der Liebe Thür;
Da standen schon fünfzehn Andre dafür.

Ich klopfte leis an der Ehre Schloss;
„Hier thut man nur auf dem Ritter zu Ross."

Ich habe gesucht der Arbeit Dach,
Da hört' ich drinnen nur Weh und Ach!

Ich suchte das Haus der Zufriedenheit;
Es kannt' es niemand weit und breit.

Nun weiss ich noch ein Häuslein still,
Wo ich zuletzt anklopfen will.

Zwar wohnt darin schon mancher Gast,
Doch ist für viele im Grab noch Rast.

III. Aus der Jugendzeit.

Aus der Jugendzeit, aus der Jugendzeit
Klingt ein Lied mir immerdar;
O wie liegt so weit, o wie liegt so weit,
Was mein einst war!

Was die Schwalbe sang, was die Schwalbe sang,
Die den Herbst und Frühling bringt;
Ob das Dorf entlang, ob das Dorf entlang
Das jetzt noch klingt?

„Als ich Abschied nahm, als ich Abschied nahm,
Waren Kisten und Kasten schwer;
Als ich wieder kam, als ich wieder kam,
War alles leer."

O du Kindermund, o du Kindermund,
Unbewusster Weisheit froh,
Vogelsprachekund, vogelsprachekund,
Wie Salomo!

O du Heimatflur, o du Heimatflur,
Lass zu deinem heil'gen Raum
Mich noch einmal nur, mich noch einmal nur
Entfliehn im Traum!

Als ich Abschied nahm, als ich Abschied nahm,
War die Welt mir voll zu sehr;
Als ich wiederkam, als ich wiederkam,
War alles leer.

Wohl die Schwalbe kehrt, wohl die Schwalbe kehrt,
Und der leere Kasten schwoll,

Ist das Herz geleert, ist das Herz geleert,
Wird's nie mehr voll.

Keine Schwalbe bringt, keine Schwalbe bringt
Dir zurück, wonach du weinst;
Doch die Schwalbe singt, doch die Schwalbe singt
Im Dorf wie einst:

„Als ich Abschied nahm, als ich Abschied nahm,
Waren Kisten und Kasten schwer;
Als ich wiederkam, als ich wiederkam,
War alles leer."

Der „Strophenreim", dies ersieht man aus den obigen Beispielen, besteht entweder in dem vollkommenen Gleichlaut bestimmter Verse (Nr. I), oder in nahezu demselben Wortlaut (in Nr. I, Str. 1. 2. 3 einerseits, 4 und 5 andererseits); oder in dem ganz analogen und zu gleicher Zeit hinreichend auffälligen rhetorischen Bau der entsprechenden Verse (Nr. III). In Nr. I und III ist der Strophenreim ohne Unterbrechung inne gehalten; in Nr. II verschwindet er in den letzten beiden Strophen und ausserdem „reimen" oder etwa „assoniren" die übrigen fünf Strophen nicht alle unter einander, sondern bilden zwei verschiedene Gruppen.

Zahlreich sind ausserdem die Beispiele in der deutschen Literatur, wo der Strophenreim an andere Strophen, als die ersten gebunden ist, z. B. in dem „Vaterlandslied" von M. Arndt, wo die drei letzten Strophen einander „assoniren", nicht die drei ersten. Denn die Anfänge der Strophen sind:

1. Der Gott, der Eisen wachsen liess.
2. So wollen wir, was Gott gewollt.
3. O Deutschland, heil'ges Vaterland!
4. *Lasst brausen, was nur brausen kann.*
5. *Lasst klingen, was nur klingen kann.*
6. *Lasst wehen, was nur wehen kann.*

Oft besteht der Strophenreim nur in einem einzelnen, den Vers beginnenden Worte, wie dem Ausrufe: *„Heil!"*, *„Drauf"* u. dgl. Man wird hierfür zahlreiche Belege ohne Schwierigkeit auf-

finden. Dies denn wären die äusseren Formen, die vollständig eben so in der griechischen chorischen Lyrik wieder auftreten. Die Bedeutung dieser Formen werden wir sogleich erkennen.

5. Die Gesetzlichkeit des griechischen Strophenreimes bedarf keiner bestimmten Formulirung; es ist hingegen in vielen Fällen vortheilhaft, nicht den bestimmten Wortlaut der Regeln hinzustellen, weil zu viele die Sache zu begreifen glauben, wenn sie die Worte festhalten. Ich werde desshalb mit den Beispielen beginnen und erst später die nothwendigsten Regeln geben.

Entgangen ist die auffallende Erscheinung vielen nicht; hingegen hat man oft darauf hingewiesen, wie gerne an denselben Stellen der Strophe und Gegenstrophe namentlich bestimmte Ausrufe entweder in gleichen, oder in entsprechenden Formen stehen. Aber ein bestimmtes Gesetz hat man nicht zu finden gewusst, und somit musste selbst die Sammlung zahlreicher Citate eine wenig Nutzen gewährende Spielerei bleiben. Können aber jene offenbar beabsichtigten Congruenzen an ganz beliebigen Stellen der Strophen auftreten, so hat offenbar auch der Dichter nur getändelt, und eine Kenntnissnahme hiervon kann auf ihn nur ein übles Licht werfen. Zeigt sich hingegen eine bestimmte Gesetzlichkeit, so wird der Gebrauch ohne Zweifel auch einen inneren Werth haben und unsere Achtung muss entschieden steigen vor Dichtern, die so viele Mittel durch die Form zu wirken nicht nur zu ihrer Verfügung hatten, sondern auch massvoll und zweckentsprechend anwandten. Als allgemeines Gesetz ergibt sich das folgende:

Der griechische Strophenreim dient zur Markirung rhythmisch wichtiger Stellen, entweder im Anfange, oder am Schluss eines grösseren oder kleineren Abschnittes.

Ich werde zuerst die Stellen aus Pindar aufzählen und dann näher auf die Tragiker eingehen. Auch Aristophanes wird zum Schlusse zu berücksichtigen sein. Die rhythmischen Constituirungen, wie die Kunstformen sie angegeben haben, gewinnen überall nicht nur neues Licht, sondern auch die vorliegende Kategorie verschafft eine ganze Reihe unverhoffter Beweise. Ich sage „unverhoffter", denn die Entdeckung dieser Thatsachen habe ich erst in neuerer Zeit gemacht, wesshalb man auch im dritten Bande der Kunstformen die ersten Andeutungen finden wird. Schon lagen die rhythmirten

Schemen aller chorischen und kommatischen Compositionen vollständig vor, als ich ganz zufällig an ihnen erkannte, dass alle Gattungen der Tänze — ohne dass eine einzige Umänderung der Eintheilungen zu diesem Zwecke nothwendig war — durch sie bestimmt und sicher zu unterscheiden waren. Und wiederum, den Strophenreim hatte ich, ganz anderen Kategorien folgend, ohne Ausnahme an die richtigen Stellen verlegt! Ich brauchte also meine Schemen nur durchzusehen, um auch hier die Gesetzlichkeit zu erkennen. Und so erwiesen sich die Schemen in jeder Beziehung als zuverlässig (ich könnte noch mehr Fälle anführen!), und es konnte kein Zweifel übrig bleiben, dass sie in einem früher kaum gehofften Grade auch diejenigen der Dichter selbst waren.

6. Einen der auffallendsten und effectvollsten Strophenreime bei Pindar wird man bereits § 21, 5 ausführlich erörtert finden. Eben so deutlich ist der Strophenreim in vier anderen Gedichten, wo er wiederholt und mit deutlich erkennbarer Gesetzlichkeit auftritt. Dass theils der Wortlaut (ein bestimmter Gleichklang oder ähnlicher Klang), theils der Sinn der Worte den Strophenreim ausmacht, wird man aus Nr. 4 erkannt haben, wo doch niemand die bestimmte Absicht des Dichters in Zweifel ziehen kann. Es werden also in dieser Beziehung kurze Andeutungen hier genügen.

Isthm. IV, im ganzen von einem ebenen und gleichförmigen Baue, enthält in dem Strophenschema zwei höchst bemerkenswerthe Verse (es sind der zweite und der fünfte), die mit der Dreikürze (§ 20, 3) anfangen; in der Epode zeichnet sich der sechste Vers ganz in derselben Weise aus. Und gerade diese drei Verse enthalten übereinstimmend den Strophenreim, und eben in jenem so sehr hervorspringenden Anfangstakte! Ist es nun wohl möglich, hier an Zufall zu denken? Doch noch mehr. Der sechste Vers der Strophen, der hierzu gehört, ist bei weitem der hervorragendste: er bildet eine ganze Periode für sich; er hat die doppelte Ausdehnung (12 Takte) auch der längsten (sechstaktigen) anderen Verse, und fällt desshalb gerade zu auf bei der Gleichmässigkeit der übrigen Verse: und gerade bei ihm ist der „griechische Reim" durch alle drei Strophenpaare ausnahmlos gewahrt! Zeigt sich auch hier nicht der Dichter als ein solcher, der wohl wusste, wozu er bestimmte Mittel anwandte? — Wir finden nämlich folgende Anfänge:

Str. α 6:	διὰ τεάν	Aehnlicher Wortklang; zugleich analoge Einleitung: „Wesshalb müht man sich in Wettkämpfen?“
Gstr.	δύο δέ τοι	
Str. β 6:	λόγον ἐκέρδαναν	Der gleiche Sinn: Preis der Wettkämpfe.
Gstr.	γέρας ἔχει	
Str. γ 6:	κελαρύσαι	Ebenso: Anmuth des Gesanges.
Gstr.	μέλιτι καὶ	

Eine antithetische Anordnung tritt in dem Reim des zweiten Verses der Strophe, der sich nur auf die ersten beiden Strophenpaare erstreckt, hervor:

Str. α 2:	σέο γ' ἕκατι	Wortklang und Antithese im Sinne.
Gstr. β 2:	Διὸς ἕκατι	
Gstr. α 2:	κλέος ἔπραξεν	Antithese im Sinne.
Str. β 2:	θεοδότων ἔργων	

In der Epode ist vollkommener Gleichlaut:

Ep. α 6:	Φυλακίδᾳ.
Ep. γ 6:	

Isthm. VI. Der vorletzte Vers der Epoden, eine hinkende Tripodie, ⏑ ⏑ | ⊔ | — ⏑ ‖, verlangt, als ein an sich durchaus nicht befriedigender Satz, eine möglichst vollständig befriedigende Lösung, zumal mit dem nächsten Verse die ganze Triade schliesst. Schöner nun konnten die Rhythmen gar nicht zum Abschlusse kommen, als indem noch erst eine fest und sicher, aber hastig abbrechende Dipodie als Mittelspiel folgt, hierauf aber eine respondirende Tripodie von dem gewöhnlichen ebnen und gleichmässigen Verlaufe:

⏑ ⏑ | ⊔ | — ⏑ ‖ 3
> ⁝ ⏑ ⏑ | ⊔ ‖ — ⏑ | ⏑ ⏑ | — ∧]] 2
3

So hat denn auch jene Tripodie, eine der scheinbar regellosesten Sätze bei Pindar einen Sinn, der durch eine ganz eigenthümliche Erscheinung, den hier unverkennbaren Reim, aufs neue evident wird. Hätte man, gegen die Periodologie, als Tetrapodie, ⏑ ⏑ | ⊔ | ⊔ | — ∧ ‖, constituirt, so würde man vor einem neuen Räthsel stehen, indem man dem Reime keinen Sinn abzugewinnen vermöchte.

Ep. α 6: εὕδει χάρις.
β 6: εὐανθέ
γ 6: εὐανθέα.

Fasst man ins Auge, was in Ep. α vorhergeht, so kann man auch in der Wahl des Wortes εὕδει keinen Zufall erblicken, da hier die deutlichste Antithese im Sinne stattfindet: ἀλλὰ παλαιὰ γὰρ εὕδεν χάρις: der alte Ruhm deines Geschlechtes mag immerhin schlummern: du hast frische Blüten (εὐανθέα ἁλικίαν und στέφανον) hinzugefügt. Zwar steht die an εὐανθέα anlautende erste Silbe von εὕδει nicht unter dem Ictus: doch wissen wir ja, dass der Auftakt, namentlich eines ganzen Verses, viel besser markirt ist, als die übrigen Arsen, wesshalb hier auch in weitester Ausdehnung die lange (irrationale) Silbe die kurze vertreten kann.

Pyth. VIII. Charakteristisch für diesen Gesang und merkwürdig überhaupt sind zwei Verse, von denen der eine den Strophen, der andere den Epoden angehört, von dieser Form:

Str. 6. ≳ ⁝ — ⏑ | ⏑̄ ⏑ | ⊔ | — · ≳ ‖ — ⏑ | — ⏑ | — ∧ ‖
Ep. 2. ≳ ⁝ — ⏑ | ⏑̄ ⏑ | ⊔ | — ≳ · ‖ ⏑̄ ⏑ | ⊔ | — ∧ ‖

Man wird vergebens bei Pindar nach einem Verse suchen, der in seiner Composition eine mehr hervorragende Rolle spielt, als die hier verzeichneten in der ihrigen. Die meisten Pindarischen Gesänge entbehren vielmehr so scharfer Pointen: denn das sind sie, auch für die Melodie, und sind es auch aus dem Grunde, weil sie in ganz entsprechender Form sowohl in der Strophe, als in der Epode vorkommen. Sieht man sich die Verse genauer an, so kann einem zweierlei nicht entgehen. 1) Der Vers in der Epode ist bei weitem am auffälligsten, da hier die unter solchen Umständen (bei fallendem Ausgang des Vordersatzes) ganz ungewöhnliche Diäresis statt der Cäsur auftritt, und der Nachsatz, welcher katalektisch sein sollte, ebenfalls fallend ist (man vergleiche Comp. S. 307; doch ist hier natürlich nicht an eine emmetrische Pause zu denken; ferner Metr. 17, 5, wo analoge Fälle besprochen sind); 2) die hervorragende Stelle in diesem Verse ist da, wo die beiden Sätze zusammentreffen. — Genau diesem entsprechend finden wir hier auch den Reim paarweise in den vier ersten Epoden angewandt, und nur die fünfte

steht vereinzelt — aus einem bald anzugebenden Grunde. In dem zweiten Epodenpaare setzt sich der Reim ausserdem im folgenden Verse fort, und wieder genau an derselben Stelle, wo die beiden Sätze sich berühren. Es ist, als ob der Dichter uns recht nachdrücklich auf seine Absicht aufmerksam machen wolle, damit wir sie doch ja nicht verkennen.

Ep. α 2. Τυφὼς Κίλιξ ἑκατόγκρανος | **οὔ** μιν ἄλυξεν.
β 2. Ὀλυμπίᾳ δὲ Θεόγνητον | **οὐ** κατελέγχεις.
γ 2. ἐφθέγξατ' Ἀμφιάρηος. **χαί** | **ρων** δὲ καὶ αὐτὸς
3. Ἀλκμᾶνα στεφάνοισι **βάλ** | **λω**, βαίνω δὲ καὶ ὕμνῳ.
δ 2. τὰ δ' οὐκ ἐπ' ἀνδράσι κεῖται· **θαί** | **μων** δὲ παρίσχει
3. ἄλλοτ' ἄλλον ὕπερθε **βάλ** | **λων**, ἄλλον δ' ὑπὸ χειρῶν.

In Isthm. VII endlich finden wir den griechischen Reim am Schluss der Strophen. Auch hier ist die besondere Veranlassung ausserordentlich leicht zu erkennen. Das Gedicht zerfällt in 7 grosse Strophen, die nicht in triadischen Gruppen vereinigt sind, sondern dasselbe Schema wiederholen. So ist denn eine neue Gruppirung dadurch erreicht, dass je zwei auf einander folgende Strophen durch einen Reim verbunden sind; die dritte Strophe steht für sich allein, so dass zu einförmige Wiederholung vermieden ist, zugleich aber, da der Anfang wie der Schluss des Gesanges die Erscheinung übereinstimmend zeigen, die Gesetzlichkeit deutlich ins Bewusstsein tritt. Die Veranlassung also für den vorliegenden Gesang besteht in der Ausdehnung der Strophen (12 Verse) und trotzdem der oftmaligen Wiederholung derselben; denn es dürfte doch wohl an sich evident sein, dass der Dichter wie der Componist am meisten dort zu Mitteln greifen wird, welche eine deutliche Sonderung und Gruppirung bewirken, wo die längsten Abschnitte sich wiederholen. Von den übrigen einstrophischen Gedichten Pindars enthält aber nur Ol. XIV zwölfversige Strophen; doch dieses Schema ist nur zweimal, nicht siebenmal vorhanden. Die entsprechenden anderen Gedichte bestehen aus verhältnissmässig kleineren Strophen, deren Melodie sich leicht als ein Ganzes einprägt. Es sind Pyth. VI. XII., Nem. II. IV. IX. Hier also lag keine Veranlassung zu Anwendung jenes Hülfsmittels vor. — Der Reim in unserem Falle ist ganz evident; die Strophenschlüsse sind:

Str. α 12: θεός } Wortsinn.
β ἀγεμόνα }
δ πεδίον } Gleichlaut.
ε πεδίον }
ς διδόμεν } Aehnlicher Klang.
ζ δάμασεν }

7. Wir ersahen bereits aus Pindar, dass der griechische Strophenreim, obgleich in seinem Wesen dem deutschen entsprechend, dennoch durch seinen schärferen Charakter und seine genauere Gesetzlichkeit sich ganz bedeutend unterscheidet und viel eher auf den Namen eines Reimes Anspruch machen darf. Ehe wir aber die erkannte Gesetzlichkeit in bestimmten Regeln fixiren, möge uns noch ein Beispiel aus der deutschen Literatur, und zwar der aller-neuesten, das Wesen der griechischen Erscheinung klarer machen. Man wird unzählige Beispiele der Art auffinden können; ich nehme ein solches, welches mir gerade in Nr. 19 der „Gartenlaube" dieses Jahrganges, während ich diesen Paragraphen schreibe, ungesucht zu Gesichte kommt. Es ist ein schönes Gedicht von Emil Ritterhaus über das zukünftige Nationaldenkmal auf dem Niederwald. Die beiden ersten Strophen lauten:

Nun bricht der Lenz die letzte Kette,
Drein die Natur der Winter schlug,
Und mit den Lerchen um die Wette
Singt froh der Landmann hinter'm Pflug.
Schon girrt im Fichtenschlag die Taube,
Manch Vogelpaar, am Nestchen baut's;
Es steigt im Busch aus dürrem Laube
Der grüne Stern des Maienkrauts. —
Zum Rhein, zum Rhein! Hinaus nach Westen!
Am besten schmeckt der Wein mir da,
Wo man ihn hat, den Wein, am besten! —
Gott grüss' euch, Rhein und Main und *Nah*'!

Der Rheingau! Dieser Hügel Zacken
Als Diadem der Rheinstrom trägt,
Der Rhein, der um den breiten Nacken
Den prächt'gen Scharlachmantel schlägt.

Dort zieh' ich hin, ein lust'ger Reimer!
Da lacht das Herz bei Sang und Wein'
Bei Rüdesheimer, Geisenheimer,
Wer möchte da nicht heimisch sein?
Wenn ich, ein wonnevoller Zecher,
Das Gold des Rheingau's still empfah',
Gönn' ich den Göttern gern den Becher
Mit Nektar und *Ambrosia*.

Man bemerkt in den beiden Strophen die verschiedensten Reime, bis auf den Schlussreim, welcher wiederkehrt. Dasselbe ist in den übrigen vier Strophen der Fall, deren letzte Verse sind:

Str. 3. Deutsch ist und bleibt der Rhein! *Hurrah!*
4. Sich strahlend hob *Germania!*
5. Die Hand beim Ruf *„Germania!"*
6. Des Denkmals fällt. Hurrah, *Hurrah!*

Hier haben wir genau dieselbe Erscheinung am Schlusse der Strophen, die wir bei Isthm. VII so eben fanden; und merkwürdiger Weise sind auch die Strophen von entsprechender Grösse (aus je 12 Versen). Dass aber in dem griechischen Beispiele zum Theil nicht derselbe Wortklang, sondern der Wortsinn den Anklang bildete, dafür fanden wir oben bereits bei Rückert die genauesten Analoga; und zahlreiche moderne Gedichte liefern mehr dergleichen auch für einzelne auslautende Wörter. Beispiele aber wie das vorliegende sind für uns sehr wichtig, da der Zweifler leicht Gelegenheit nehmen kann, den betreffenden Dichter selbst zu befragen, ob ihn der reine Zufall, wie in obigem Gedichte sechsmal zu denselben Ausgängen an derselben Stelle geführt habe, oder ob er sich der Wirkung der betreffenden Form wohl bewusst war. Und dieser Strophenreim, an ein einzelnes Wort gebunden, das durch zwölf volle Verse von seinem Gegenbilde entfernt ist (so übereinstimmend bei Pindar und bei E. Ritterhaus), ist wahrlich eine Erscheinung, deren Bedeutung nicht so im ersten Momente klar wird, wie der Periodenbau: und doch wagen selbst diejenigen noch über antike Metrik zu schreiben, die nicht einmal den letzteren zu fassen vermögen, denen er in nichts als Responsionsbogen besteht!

8. Schon an Pindar können wir die Haupteigenthümlichkeiten, wodurch der griechische Strophenreim sich von dem modernen unterscheidet, erkennen. Wir gelangen zu den folgenden Regeln, in denen zugleich das, was übereinstimmt, angegeben ist:

I. Der griechische Reim bei Pindar ist an ein einzelnes Wort, höchstens an eine ganz kurze Verbindung mehrerer Wörter gebunden.

Würde ein ähnlicher Satzbau, oder ein analoger Inhalt grösserer rhetorischer Partien unter der Bezeichnung mitbegriffen werden, so würden ganze Strophen und Gegenstrophen nicht selten unter diese Kategorie verfallen. Doch soll durch den griechischen Reim nur eine einzelne Stelle markirt werden, denn

II. Es werden nur besonders hervorstechende rhythmische Stellen demselben unterworfen.

Bei den Tragikern werden wir hinsichtlich dieses Punktes noch zu genaueren Angaben gelangen.

III. Der griechische Reim kann nur in zwei unmittelbar einander folgenden Strophen vorkommen; soll er öfter auftreten so sind „Pausen" desselben nöthig (vgl. Ol. II, wo nach § 21, 4 derselbe Reim auftritt in Str. und Gstr. α, dann aber erst wieder Gstr. β, Gstr. ε; mit den Epoden, wie in Isthm. VI ist es eine andere Sache, da sie durch je zwei Strophen getrennt sind). Gewöhnlich aber finden sich mehrere dergleichen Reimpaare im Gedichte, jedes von eigener Art.

Wir müssen in diesem Gesetze die griechische Massvollheit, welche alle Uebertreibungen floh, anerkennen. Denn in der That macht ein zu uneingeschränkter Gebrauch dieser Klangfigur leicht eher einen unangenehmen, als einen angenehmen Eindruck und wird überdiess für den Dichter, der jedesmal zu dem ähnlichen oder gleichen Ausdrucke zurückkehren soll, zu einer lästigen Fessel, welche die Freiheit seiner Gedanken beschränkt.

Ich knüpfe hieran noch eine bekannte Regel, die freilich auf Pindar keine Anwendung findet:

IV. Der Refrain — also eine Art Strophenreim in ganzen Versen, dem in den Rückertschen Beispielen

gleich — findet sich ebenfalls bei den Griechen; doch scheint auch bei ihm eine häufige Wiederkehr vermieden zu sein.

Die Beispiele werde ich der Besprechung der Fälle bei den Tragikern beifügen.

9. **Aeschylus** hat von dem griechischen Reime die umfassendste Anwendung gemacht.

I. Die ganze Strophe wird wiederholt. Diese Wiederholung ist eine buchstäbliche in Eum. II. Sie ist auf einen sehr genauen Anklang in dem grösseren Theile derselben beschränkt in Pers. V:

Str.	Gstr.
1. Σέβομαι μὲν προσιδέσθαι	Δέομαι μὲν χαρίσασθαι,
2. σέβομαι δ' ἀντία λέξαι	δέομαι δ' ἀντία φάσθαι,
3. σέθεν ἀρχαίῳ περὶ τάρβει	λέξας δύσλεκτα φίλοισιν.

II. Ein Theil der Absätze oder Strophen wird vollkommen wiederholt, ein Theil derselben hat unverkennbar absichtliche Anklänge.

Dies findet statt in dem Wechselgesange Ag. V, wo die Uebereinstimmung stets im Strophenanfange, der von der Kasandra gesungen wird, besteht.

A. Es stimmen genau:

Str. und Gstr. α.	Str. und Gstr. β.
Ὀτοτοτοῖ τοτοῖ δᾶ.	Ἄπολλον Ἄπολλον
Ἄπολλον Ἄπολλον.	ἀγυιᾶτ', ἀπόλλων ἐμός

B. Anklänge in den beiden Versen.

Str. γ.

Μισόθεον μὲν οὖν, πολλὰ συνίστορα
αὐτόφονά τε κακὰ καρτάνας.

Gstr. γ.

Μαρτυρίοισι γὰρ τοῖσδ' ἐπιπείθομαι·
κλαόμενα τάδε βρέφη, σφαγάς.

C. Anklänge nur im Anfangsverse.

Str. δ: Ἰὼ πόποι, τί ποτε μήδεται;
Gstr. Ἰὼ τάλαινα, τόδε γὰρ τελεῖς;
Str. ε: Ἰὴ παπαῖ παπαῖ, τί τόδε φαίνεται;
Gstr. Ὀᾶ, ἰδοὺ ἰδού· ἄπεχε τᾶς βοός.
Str. ς: Ἰώ, ἰώ, ταλαίνας κακόποτμοι τύχαι.
Gstr. Ἰώ, ἰώ, λιγείας μόρον ἀηδόνος.
Str. ζ: Ἰὼ γάμοι γάμοι Πάριδος ὀλέθριοι.
Gstr. Ἰὼ πόνοι πόνοι πόλεος ὀλομένας.

Nach den beiden völlig übereinstimmenden Strophenpaaren findet fast eine Art Intermittenz des Reimes statt in Str. und Gstr. γ, wo im ersten Verse nichts als eine Parechesis (nach Art einer Alliteration) stattfindet, im zweiten Verse eine Assonanz. Nun beginnt beschränktere, aber desto deutlichere Anwendung nur im ersten Verse, und zwar wird hier von Strophe zu Strophe das Gebiet des Reimes nun wieder mehr erweitert, bis in dem letzten Strophenpaare der ganze erste Vers darin aufgeht. Die schöne Gesetzlichkeit fällt sogleich auf, und jene allmälige Zunahme des Reimes gegen den Schluss hin steht mit dem eben so gesteigerten Umfange der Strophen in der nähesten Beziehung.

III. Die Anfänge der Strophen werden durch den Reim markirt.

Cho. VI. (Einziges Strophenpaar).

Str. Ἔμολε μὲν δίκα Πριαμίδαις χρόνῳ.
Gstr. Ἔμολε δ' ᾇ μέλει κρυπταδίου μάχας.

Eum. VI, γ. (Schlussstrophe).

Str. Χαίρετε, χαίρετ' ἐν αἰσιμίαισι πλούτου.
Gstr. Χαίρετε, χαίρετε δ' αὖτις, ἔπος διπλάζω.

Suppl. IV, δ. (Vorletzte Strophe).

Str. Ζεὺς αἰῶνος κρέων ἀπαύστου.
Gstr. Δι' αἰῶνος μακροῦ πάνολβον.

Sept. I, ε. (Schlussstrophe).

Str. Ἰὼ παναλκεῖς θεοί.
Gstr. Ἰὼ φίλοι δαίμονες.

Pers. II, β. (Mittleres Strophenpaar).

Str. Ὀτοτοτοῖ, μάταν.
Gstr. Ὀτοτοτοῖ, φίλων.

IV. Ein übereinstimmender Refrain ist vorhanden Ag. I, α und Ep. — Eum. III, α. — V, α. β. — VII, α. β. — Sept. IX. Ausserdem vergleiche man den ganz verstümmelt überlieferten Gesang Suppl. VIII.

V. Der Gesang ist durch verschiedene Arten des Strophenreimes ausgezeichnet.

Eum. I.

Str. α. Ἰοὺ ἰού, πόπαξ. } Anfangsreim.
Gstr. Ἰὼ παῖ Διός. }
Str. β 5. Πάρεστι μαστίκτορος δαΐου δαμίου
6. βαρύ τι περίβαρυ κρύος ἔχειν.
Gstr. β 5. Πάρεστι γᾶς ὀμφαλὸν προσδρακεῖν αἱμάτων.
6. βλοσυρὸν ὀρόμενον ἄγος ἔχειν.

Also ein fast in einen Refrain übergehender Strophenschluss

Suppl. I.

Str. α. Νῦν δ' ἐπικεκλομένα. } Anfangsvers.
Gstr. Ὅν τ' ἐπικεκλομένα. }
Str. ς. Τοιαῦτα πάθεα μέλεα θρεομένα δ' ἐγώ.
Gstr. Θεοῖς δ' ἐναγέα τέλεα, πελομένων καλῶς.

Also lautlich stark anklingende Verse. Dazu treten Refrains auf am Schluss von Str. ς. ζ. η.

Pers. VII.

Str. α 7. πέμψω, πέμψω πολύδακρυν ἰαχάν.
Gstr. κλάγξω, κλάγξω δ' ἀρίδακρυν ἰαχάν.

Dies sind die Ausgänge der Strophen. Fast eben so stark klingen die 3 Anfangsverse von Str. δ an:

Str. Ξ. Βεβᾶσι γὰρ τοίπερ ἀγέται στρατοῦ.
X. βεβᾶσιν, οἵ, νώνυμοι.
Ξ. ἰὴ ἰή, ἰὼ ἰώ.
Gstr. Ξ. Πεπλήγμεθ', οἵ, αἵδε δαίμονος τύχαι.
X. πεπλήγμεθ', εὔδηλα γάρ.
Ξ. νέαι νέαι, δύαι δύαι.

10. Viel massvoller wendet **Sophokles** den Strophenreim an, bei dem sich namentlich weder repetirte Strophen, noch echte Refrains finden.

Der Reim ist bei Sophokles wiederum, wie bei Pindar, auf einzelne Wörter beschränkt und auch darin stimmen beide Dichter genau überein, dass sie nicht bloss die Anfänge der Strophen, wie Aeschylus, durch denselben markiren, sondern auch innerhalb der Strophen rhythmisch hervorragende Stellen, und am Strophenschlusse der Reim ebenfalls an ein einzelnes Wort gebunden ist.

I. Anfang der Strophen.

Oed. R. VII.

Str. α. Ἰὼ σκότου. — Gstr. Ἰὼ φίλος.
Str. β. Ἀπόλλων τάδ' ἦν, Ἀπόλλων, φίλοι.
Gstr. Ὅλοιτ' ὅστις ἦν, ὃς ἀγρίας πέδας.

Oed. R. I, β.

Str. Ὦ πόποι, ἀνάριθμα γὰρ φέρω.
Gstr. Ὧν πόλις ἀνάριθμος ὄλλυται.

Ant. VIII.

Str. α. Ἰώ. — Gstr. Ἰώ.
β. Οἴμοι. — Gstr. Οἴμοι.
γ. Αἰαῖ, αἰαῖ. — Gstr. Ἴτω, ἴτω.

II. Eine neue Periode innerhalb der Strophe beginnt mit Reim; dann liegt aber stets im Rhythmus oder im Inhalte ein bemerkenswerther Grund vor.

Oed. R. VI, β 4.

Str. Ἰὼ κλεινὸν Οἰδίπου κάρα.
Gstr. Ἰώ, Δαΐειον ὦ τέκνον.

Der erste Schmerzensruf der Strophe; ausserdem das sehr bemerkenswerthe Metrum ⏑ – | ⏑ – | – ⏑ | – ⏑ | – ⏑ | – ∧ ‖.

Oed. Col. IX, β.

Str. 6. Οὐχ ὁρᾷς; Ā. τί τόδ' ἐπέπληξας;
Gstr. Οὐκ ἔχω. X̄. μηδέ γε μάτευε.
Str. 10. Ī. Αἰαῖ. Ā. αἰαῖ.
Gstr. Ā. Ναὶ ναί. X̄. φεῦ φεῦ.

An erster Stelle der bemerkenswerthe Fall, dass die neue Periode erst die Schlussworte der Sängerin enthält, während im selben Verse die Gegensänger (der Chor) noch eintritt. — An zweiter Stelle wie oben der erste Schmerzensruf und zugleich der sehr bemerkenswerthe Vers ⏑ | ⏑ | ⏑ | ⏑ ∧ ‖.

Ant. V, β.

Str. 4. Ἰὼ Διρκαῖαι κρῆναι.
Gstr. Ἰὼ ματρῷαι λέκτρων.
Str. 6. Οἷα φίλων ἄκλαυτος, οἵοις νόμοις.
Gstr. Οἵων ἐγώ ποθ' ἁ ταλαίφρων ἔφυν.

Im ersten Falle wiederum wie oben der erste Schmerzensruf und wiederum ein gedehnter Vers, welcher zu notiren ist > ⁝ ⏑ | ⏑ | ⏑ | ⏑ | ⏑ | ⏑ ∧ ‖, so dass eine mesodische Periode entsteht. — Im zweiten Falle eine höchst bedeutende Emphasis in οἷα; denn diese wird bewiesen von den Wiederholungen οἵοις und οἵων, die bei Sophokles nie bedeutungslos sind.

III. Der Reim tritt am Schlusse oder innerhalb einer Periode ein, immer an einer rhythmisch bedeutungsvollen Stelle.

Oed. C. VII, α 7.

Str. ἔκτυπεν αἰθήρ, ὦ Ζεῦ. ⏑ ∪ | ⏑ > | ⏑ | ⏑ ∧ ‖
Gstr. ὦ μέγας αἰθήρ, ὦ Ζεῦ.

Wenn man hier einen lahmen anapästischen Vers, ⏑ ⁝ ∪ ∪ ⏑ | ⏑ ⏑ | ⏑, constituirt, der nicht das geringste Gewicht auf den ein so grosses Pathos enthaltenden Vers legt, ausserdem aber die ganze Einheit der Composition zerstört, die durchaus nur choreïsche und dochmische Verse enthält, so sollte man sich doch lieber freimüthig gestehen, dass man über Silbennotate durchaus nicht hinaus gekommen ist.

El. I, α 14. — β 1.

Str. α. αἰαῖ, ἰκνοῦμαι. — Gstr. αἰαῖ δακρύεις.

Höchst hervorstechender Vers ⏑ | ⏑ ∪ | ⏑ | ⏑ ∧ ‖ und ausserdem der einzige, sich am Schluss der Strophe Luft machende Klageruf.

Str. β 1. Οὔτοι σοι μούνᾳ, τέκνον, ἄχος ἐφάνη βροτῶν.
Gstr. Θάρσει μοι, θάρσει, τέκνον· ἔτι μέγας οὐρανῷ.

Nach einem ganz gedehnten Satze ein hastig ausgestossener, > ⁝ ⊔ | ⊔ | ⊔ | ⊔ , ‖ ⏑ ⏑ ⏑ | ⏑ ⏑ ⏑ | — ⏑ | — ∧ ‖, ein grossartiger rhythmischer Contrast.

11. Die Gesetzlichkeit, welche wir bei Pindar, Aeschylus und Sophokles kennen lernten, wird äusserlich auch nicht von **Euripides** übertreten; doch ist wohl selbstverständlich, dass der letztere hier wie in zahlreichen anderen Fällen sich mit der an und für sich effectvollen Form begnügt hat, ohne dass sie sich jedesmal als aus dem Inhalte selbst erwachsen zeigt. Es wird für unsere Zwecke jetzt eine blosse Aufzählung der Data genügen, da in dem Vorhergehenden die Kriterien, nach welchen man im einzelnen Falle Werth oder Unwerth der Form ermessen kann, bereits an die Hand gegeben sind.

I. Ein Ephymnion (Refrain) finden wir in folgenden nur aus einem Strophenpaare bestehenden Gesängen: Bacch. V. VI, Jon I. In den ersten beiden folgt noch eine Epodos.

II. Ein Gegenstück zu den Ephymnien bildet das Prohymnion — denn so könnte man determiniren — womit das erste Strophenpaar beginnt, El. I.

III. Reim am Anfang der Strophe:

Herc. fur. V, α.

Str. Χοροὶ χοροὶ καὶ θαλίαι μέλουσι Θήβας ἱερὸν κατ' ἄστυ.
Gstr. Θεοὶ θεοὶ τῶν ἀδίκων μέλουσι καὶ τῶν ὁσίων ἐπᾴειν.

Or. VI, Str.

Str. 'Ιὼ ἰὼ φίλαι,
κτύπον ἐγείρετε, κτύπον καὶ βοάν.
Gstr. 'Ιὼ ἰὼ τύχα,
ἕτερον εἰς ἀγῶν', ἕτερον αὖ δόμος.

Eine besondere Veranlassung lag hier vor wegen der weiten Trennung der Gegenstrophe von der Strophe (durch 172 Verse, nach den Ausgaben gerechnet); desshalb sind hier die Anklänge auch so reichlich.

IV. Am Anfange der Perioden.

Suppl. VI, Str.

Str. 8. $\overline{\text{A}}$. Ιω ἰώ. $\overline{\text{X}}$. τῶν γ' ἐμῶν κακῶν ἐγώ.

Str. 9. Ā. αἰαῖ αἰαῖ. X̄. [καὶ τριπλᾶ γ' αἰάζομεν].
Gstr. 8. Ā. Ἔχεις ἔχεις — X̄. πημάτων γ' ἄλις βάρος.
9. Ā. αἰαῖ αἰαῖ. X̄. τοῖς τεκοῦσι δ' οὖν λέγεις.

Or. I, α 9.

S. Κάταγε κάταγε πρόσιθ' ἀτρέμας, ἀτρέμας ἴθι· λόγον ἀπόδος ἐφ' ὅ τι . . .
G. Ἄδικος ἄδικα τότ' ἄρ' ἔλακεν ἔλακεν ἀπόφονον ὅτ' ἐπὶ τρίποδι . .

Or. IV, Str. 9.

S. Ἕλεος ἔλεος ὅδ' ἔρχεται.
G. Ἕτερα δ' ἕτερος ἀμείβεται.

Tro. V, α 3.

S. Ē. Αἰαῖ. Ā. τῶνδ' ἀλγέων.
G. Ā. Φεῦ φεῦ. Ē. φεῦ δῆτ' ἐμῶν.

Tro. X, γ.

S. 9. Ē. Ἀγόμεθα, φερόμεθ' X̄. ἄλγος, ἄλγος βοᾷς.
G. Ē. Ἐμάθετ', ἐκλύετε; X̄. Περγάμων [δὴ] κτύπον.
S. 12. Πρίαμε, Πρίαμε, σὺ μὲν ὀλόμενος ἄταφος ἄφιλος ἄτας ἐμᾶς ἄϊστος εἶ.
G. Τρομερὰ τρομερὰ μέλεα, φέρετ' ἐμὸν ἴχνος. ἴτ' ἐπὶ δούλειον ἀμέραν βίου.

In den folgenden Gesängen tritt der Reim sowohl am Anfange von Strophen, als am Anfange von Perioden auf.

Phoen. VII.

S. 1. Ἔβας, ἔβας.
G. Χρόνῳ δ' ἔβα.
S. 4. Μιξοπάρθενον θάιον τέρας.
G. Ματρὶ γὰρ γάμους θυγάμους τάλας.
S. 10. Ἔφερες, ἔφερες ἄχεα πατρίδι φόνα· φόνιος ἐκ θεῶν . .
G. Τέκεα μέλεος. ἀγάμεθ' ἀγάμεθ', ὃς ἐπὶ θάνατον οἴχεται.
S. 14. Ἰήιον βοὰν βοάν, ἰήιον μέλος μέλος.
G. Γενοίμεθ' ὧδε ματέρες, γενοίμεθ' εὔτεκνοι, φίλα.

Phoen. VIII.

S. 1. Αἰαῖ, αἰαῖ.
G. Φεῦ δᾶ, φεῦ δᾶ.
S. 4. Ὤλεος, ἔλεος ἔμολε ματέρος δειλαίας.
G. Πέσεα πέσεα δάι' αὐτίχ' αἱμάξετον.
[S. 6. Ἰώ μοι πόνων.
G. Βοᾷ βαρβάρῳ.]

Alc. VII.

S. α 1. Πρόβα, πρόβα· βᾶϑι κεὖϑος οἴκων.
G. Τύχα τύχα δυσπάλαιστος ἥκει.
S. β 4. Ἔφερε κακὸν ἅλις, ἄτεκνος ὤν,
5. πολιὰς ἐπὶ χαίτας ἤδη.
G. β 4. Ἔϑανε δάμαρ, ἔλιπε φιλίαν·
τί νέον τόδε; πολλοὺς ἤδη.

Suppl. XI, α.

S. 1. Φέρω, φέρω.
G. 1. Παπαῖ, παπαῖ.
S. 5. Ἰὼ ἰώ.
G. Ἰὼ ἰώ.

Hipp. IV.

S. α 1. Ἔρως, Ἔρως, ὃ κατ' ὀμμάτων.
G. Ἄλλως, ἄλλως παρά τ' Ἀλφεῷ.
S. β 5. Δρομάδα τὰν Ἄιδος ὥστε Βάκχαν.
G. Τοκάδα τὰν Διογόνοιο Βάκχου.

V. Am Schluss einer Periode.

Andr. VIII, 2.

S. καὶ δέχομαι χερὶ δώμασί τ' ἀμοῖς.
G. καὶ πόλιν ὤλεσας [ὥλεσας] ἀμάν.

Suppl. VIII, 3.

S. κουροτόκοις ἐν Ἀργείαις.
G. κλεινοτάτους ἐν Ἀργείοις.

Hipp. III, 5.

S. κατανύσαι φρενῶν. ἰώ μοι, φεῦ φεῦ.
G. ἐτύχομεν δίκας· ἰὼ γᾶ καὶ φῶς.

Iph. Taur. V, α 5.

S. ὅτι πόσιν κελαδεῖς ἀεὶ μολπαῖς.
G. πολεμίων ἐρετμοῖσι καὶ λόγχαις.

Tro. III, Str. 7.

S. Ὑμήν, ὦ Ὑμέναι' ἄναξ.
G. Ὑμήν, ὦ Ὑμέναι', Ὑμήν.

VI. Es werden hervorragende Stellen innerhalb der Perioden markirt. — Man muss gestehen, dass diese Fälle bei Euripides nicht immer, aber gewöhnlich gut motivirt sind. Nichts aber wäre verkehrter, als hierin einen Widerspruch mit den allgemeinen Regeln zu erblicken. Immer vielmehr, wo die drei Hauptcomponisten (Pindar, Aeschylus und Sophokles) die vollste Uebereinstimmung von Inhalt und Form zeigen, ist das Schwanken bei Euripides durchaus nur lehrreich, indem es zeigt, wie bei ihm und seinen Nachfolgern die Sache vor der Umhüllung zurücktrat. Denn dies stimmt mit dem ganzen Wesen seiner Dichtkunst vollkommen und ist von Aristophanes nach Gebühr verspottet worden. Vielmehr, wer bei Euripides dieselbe Uebereinstimmung durchgängig glaubt nachweisen zu können, der zeigt dadurch, dass er über die Phrase nicht hinwegzukommen im Stande war.

Andr. IV, 11.

S. M. ὤμοι μοι, τί πάθω, τάλας.
G. M. ὤμοι μοι. τί δ' ἐγὼ κακῶν.

(Gut motivirt durch den Beginn der Gegengruppe und Personenwechsel.)

Ion VIII.

S. α 4. πότνια πότνι' ἐμὰ χθονίας Γοργοῦς λαιμοτόμων ἀπὸ σταλαγμῶν.
G. πάθεσι πάθεα δ' ἐξανύτουσ' εἰς ἄλλας βιότου μορφὰς κάτεισιν.

(Eben so gut motivirt durch den Beginn der Gegengruppe und die aufgelösten Takte, die nur hier in der Strophe vorkommen, einen starken Gegensatz zu den Dehnungen bilden und somit sehr hervorstechen.)

S. β 15. ἄλλων πόνον εἰσπεσών.
G. ἄλλαν θέμενος χάριν.

(Der Reim hätte viel passender an anderen Stellen der Strophe gestanden; dass er aber hier — man sieht nicht, zu welchem Zwecke, — beabsichtigt ist, zeigt Str. α.)

Or. II.

S. 3. Ἀβάκχευτον αἶ θίασον ἐλάχετ' ἐν δάκρυσι καὶ γόοις.
G. Θοάζων σε τὸν μέλεον ᾧ δάκρυα δάκρυσι συμβάλλει.
S. 6. τινύμεναι δίκαν, τινύμεναι φόνον.
G. κατολοφύρομαι, κατολοφύρομαι.

(An zweiter Stelle, im Beginn der ersten Gegengruppe einer grossen Periode sehr wohl motivirt; schlecht oder gar nicht an erster Stelle, wo aber das δάκρυσι, womit der dritte Dochmius beginnt, ganz sicher eine beabsichtigte Klangfigur ist, wie theils die Häufung δάκρυα δάκρυσι an derselben Stelle der Gstr., theils der zweite Reim der Periode zeigt.)

Rhes. IV, α 5.

S. ἥκεις, ἐπλάθης Φρυγίαν πρὸς αὐλάν.
G. ἥκεις, διφρεύων βαλιαῖσι πώλοις.

(Gut motivirt, da die Dipodie des Verses > ⫶ _ ⏑ | ⌊_ ‖ ⏑ ⏑ | _ ⏑ | ⌊_ | _ ∧ ‖ sehr hervorspringt im Ganzen der Strophe).

Rhes. V.

S. 1. Ἰὼὶώ. (Strophen-Anfang).
2. φίλα θροεῖς, φίλος Διόθεν εἶ· μόνον
G. 1. Ἰὼὶώ,
2. μέγα σύ μοι, μέγ', ὦ πολίοχον κράτος.
S. 4. Ζεὺς ἐθέλοι τὸν ἀμφὶ . . .
G. ἄγγελος ἦλθον, ἀμφὶ (Zwecklos.)
S. 7. οὔτε πρίν τιν' οὔτε νῦν.
G. οὔτ' ἐκοίμισ' οὔτ' ἔβριξ'. (Ebenso).
S. 8. ἀνδρῶν ἐπόρευσε σέθεν κρείσσω. πῶς μοι
G. οὐ τὰς Σιμοεντιάδας πηγάς· μή μοι.

(An letzter Stelle, wo der Vers > ⫶ ⏑ ⏑ | ⏑ ⏑ | _, > ‖ ⌊_ | ⌊_ | _ ∧ ‖ vorliegt, sehr gut durch die ganz gedehnte Tripodie, den hervor-

ragendsten Satz der ganzen Strophe, motivirt. Derselbe Satz tritt am Schluss der Strophe wieder auf, aber nicht so durch eine ganz kyklische Antithese abstechend.)

Tro. VII, α 6.

S. ἔβας, ἔβας τῷ τοξοφόρῳ συναριστεύων ἅμ' Ἀλκμήνας γόνῳ.
G. πυρὸς [πυρὸς] φοίνικι πνοᾷ καθέλων Τροίας ἐπόρθησε χθόνα.

(Recht gut motivirt, da der sich im Ganzen der Composition sehr auszeichnende Vers die Mittelgruppe der Periode für sich allein bildet.)

An den einzelnen Stellen kann noch der Commentar zu den Euripideïschen Texten im dritten Bande der Kunstformen eingesehen werden, wo hin und wieder auf wichtige Erscheinungen aufmerksam gemacht ist.

12. **Aristophanes** macht vom Strophenreime sehr sparsamen Gebrauch. In jedem Falle tritt er an den folgenden Stellen hervor:

I. Der Refrain erscheint in Pax IX, Av. XIV, Ran. V, Eccl. VI, Plut. I β.

II. Onomatopöetische Formeln finden sich an den entsprechenden Stellen angewandt Av. VIII, womit Ran. I zu vergleichen.

III. Die Strophen-Anfänge sind durch den Reim markirt.

Ach. V.

S. Τί οὖν οὐ λέγεις.
G, Τί ταῦτα στρέφει.

Ach. IX.

S. β'. Οὐδ' ἄλλος ἀνθρώπων ὑποψωνῶν σε πημανεῖ τι.
γ'. Οὐδ' ἐντυχὼν ἐν τἀγορᾷ πρόσεισί σοι βαδίζων.
δ'. Οὐδ' αὖθις αὖ σε σκώψεται Παύσων ὁ παμπόνηρος.

Av. XIII.

S. β'. Ἔστι δ' αὖ χώρα πρὸς αὐτῷ κτλ.
δ'. Ἔστι δ' ἐν Φαναῖσι πρὸς τῇ κτλ.

Lys. IV.

S. Οὐκ ἔτ' ἔργον ἐγκαθεύδειν, ὅστις ἐστ' ἐλεύθερος.
G. Οὐκ ἄρ' εἰσιόντα σ' οἴκαδ' ἡ τεκοῦσα γνώσεται.

IV. Der Reim am Anfang der Periode.

Lys. VI, 13.

S. Οὕτω
G. Οὕτω } Man vergleiche Comp. S. CCCIII.

Eccl. I, 9.

S. Ἀλλ', ὦ Χαριτιμίδη.
G. Ἀλλ' οὐχί, Μυρωνίδης.

Mit Ausnahme derer in den beiden ersten Kategorien, scheinen aber die Fälle etwas zweifelhaft; man könnte denken, dass dem Dichter der Reim nicht ganz bewusst sei. Aber da der Reim in den beiden letzten Kategorien stets zu Anfang der Strophe, mindestens an dem einer Periode auftrat, so konnte auch dem Dichter der Gleichklang, zu dem er durch die Art der Darstellung gelangte, nicht entgehen, und da er ihn stehen liess, so musste er ihn jedesfalls für zweckentsprechend erachten. Für dieses klare Bewusstsein des Dichters zeugt auch sehr deutlich das oft bemerkbare Streben, gleiche Anfänge an verschiedene Stellen von Strophe und Gegenstrophe zu verlegen, und zwar meist am Anfange verschiedener Perioden. Es wird dadurch offenbar, dass Aristophanes sehr wohl die Wirkung des Strophenreimes kannte und als Feind zu gehäufter Kunstformen, auch diesen möglichst sparsam anwandte. Man vergleiche nur:

Nub. X.

S. 1. Σὸν ἔργον, ὦ πρεσβῦτα, φροντίζειν, ὅπῃ.
G. 7. Σὸν ἔργον, ὦ κακῶν ἐπῶν κινητὰ καὶ μοχλευτά.

Im ersten Falle wird so die Anfangs-, im zweiten die Schlussperiode der Strophe eingeleitet.

Eq. III.

S. 3. Δεῦρ' ἔλθ' ἐς χορόν, ὦ χρυσοτρίαιν' ὦ . .
G. 2. Δεῦρ' ἀφικοῦ λαβοῦσα τὴν ἐν στρατιαῖς κτλ.

(Hier Beginn der zweiten, dort der dritten Periode.)

Vesp. III.

S. 3. Μὰ Δί', ἀλλ' ἰσχάδας, ὦ παππία· ἥδιον γάρ . . . .

S. 5. Μὰ Δί' οὐ τᾶρα προπέμψω σε τὸ λοιπόν.
G. 3. Ἀπαπαῖ, φεῦ, ἀπαπαῖ, φεῦ, μὰ Δί' οὐκ ἔγωγε νῷν οἶδ'.

(In der Str. Anfänge von Perioden, in der Gstr. eine Stelle mitten im Verse).

Auch die Ephymnien sind, wie man an den citirten Stellen finden wird, von Aristophanes beschränkt worden, indem sie weder einen grossen Umfang haben, noch immer ganz wiederholt werden.

---

§ 28. Die sogenannte Terpandrische Composition.

1. In einem Buche, betitelt *„Prolegomena zu Aeschylus' Tragödien"*, hat R. Westphal Ideen ausgesprochen, so wunderbar und so absurd, wie man sie höchstens in Handbüchern der Alchymie oder Magie von möglichst altem Datum zu finden gewohnt ist. Ich habe bereits Comp. § 41, 5 die wichtigste jener Westphalschen „Entdeckungen" in das rechte Licht gestellt, jedoch mit derjenigen Schonung, die man einem durch frühere Leistungen um die Literatur wohlverdienten Manne schuldig ist, wenn es sich um eine einzelne misslungene Arbeit handelt, von der man voraussetzen darf, dass sie einer schnellen Vergessenheit anheimfallen und somit keinen nennenswerthen Schaden verursachen werde. Doch es gibt ansteckende Gifte, denen man mit allen Mitteln entgegenzutreten verpflichtet ist, eingedenk des Spruches: *quod medicamenta non sanant, ignis sanat.* Zwar haben urtheilsvolle Gelehrte, wie G. Rettig (*Catulliana II*, Bern 1870: *passim*) und andere natürlich sogleich das Wesen der Sache richtig erkannt; da aber jene Westphalschen Ungeheuerlichkeiten selbst bei bekannten Gelehrten Anklang gefunden haben; da sie nicht nur fanatisch vertheidigt, sondern sogar ganz ruhig als feststehende Thatsachen benutzt werden, um vermöge dieser Thesen verschiedene Gedichte förmlich verwüsten zu können: so wird es Zeit, der *clades publica* entgegenzutreten. Auch gestehe ich von mir ein, dass ich die Gefahr unterschätzt habe. Denn einerseits ist die Westphalsche Schablone so leicht und bequem und

erfordert, um sie entsprechend anwenden zu können, so wenig Nachdenken, dass wohl vorauszusetzen war, es würden ganze Schwärme Urtheilsloser dieselben freudig begrüssen, namentlich, da sich alles so hübsch in wissenschaftliche Phrasen kleiden lässt. Und andererseits ist die Gefahr für die Jugend eine grosse: denn sollte man auch sie an diese Schablone gewöhnen — und man wird gewiss nicht verfehlen, es zu thun —: dann wehe und dreimal wehe dem heranwachsenden Geschlechte, dem die grossartigsten Dichtungen in schablonirte Phrasen-Combinationen sich auflösen werden!!

2. Um vollständige Klarheit zu erlangen über den Gegenstand, um welchen es sich handelt, betrachten wir hier den Anfang von Schillers Lied von der Glocke. Die Buchstaben, welche ich am Rande neben die einzelnen Abschnitte setze, erklären sich von selbst

A^1. Fest gemauert in der Erden
Steht die Form, aus Lehm gebrannt.
Heute muss die Glocke werden!
Frisch, Gesellen, seid zur Hand!
Von der Stirne heiss
Rinnen muss der Schweiss,
Soll das Werk den Meister loben;
Doch der Segen kommt von oben.

B^1. Zum Werke, das wir ernst bereiten,
Geziemt sich wohl ein ernstes Wort;
Wenn gute Reden sie begleiten,
Dann fliesst die Arbeit munter fort.

So lasst uns jetzt mit Fleiss betrachten,
Was durch die schwache Kraft entspringt;
Den schlechten Mann muss man verachten,
Der nie bedacht, was er vollbringt.

Das ist's ja, was den Menschen zieret,
Und dazu ward ihm der Verstand,
Dass er im innern Herzen spüret,
Was er erschafft mit seiner Hand.

A^2. Nehmet Holz vom Fichtenstamme,
Doch recht trocken lasst es sein,
Dass die eingepresste Flamme
Schlage zu dem Schwalch hinein.
Kocht des Kupfers Brei!
Schnell das Zinn herbei,
Dass die zähe Glockenspeise
Fliesse nach der rechten Weise.

B^2. Was in des Dammes tiefer Grube
Die Hand mit Feuers Hülfe baut,
Hoch auf des Thurmes Glockenstube,
Da wird es von uns zeugen laut.

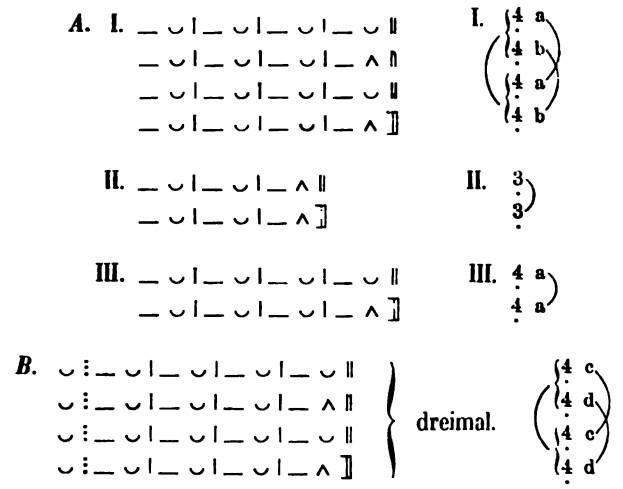
Noch dauern wird's in späten Tagen
Und rühren vieler Menschen Ohr,
Und wird mit dem Betrübten klagen
Und stimmen zu der Andacht Chor.

Was unten tief dem Erdensohne
Das wechselnde Verhängniss bringt,
Das schlägt an die metallne Krone,
Die es erbaulich weiter klingt.

A^3. Weise Blasen seh' ich springen;
Wohl! die Massen sind im Fluss.
Lasst's mit Aschensalz durchdringen:
Das befördert schnell den Guss.
Auch vom Schaume rein
Muss die Mischung sein,
Dass vom reinlichen Metalle
Rein und voll die Stimme schalle.

B^3. Denn mit der Freude Feierklange
Begrüsst sie das geliebte Kind
Auf seines Lebens erstem Gange,
Den es in Schlafes Arm beginnt; u. s. w.

Wir sehen zunächst zwei Strophen-Schemata mit einander wechseln, nämlich:



Würden die gleichen rhythmischen Abschnitte in derselben Reihenfolge bis zu Ende des Gedichtes einander folgen, so hätten wir ein ziemlich genaues Bild der triadischen Composition, wie sie in den meisten Gedichten Pindars herrscht. Nur die erste Strophe, A^1, hätten wir uns entfernt zu denken: dann wäre *B* das Schema einer je dreimal stehenden Strophe, *A* das der darauf folgenden Epodos. Wie nun die musikalische Composition des Ganzen beschaffen sein müsse, das kann keinem Zweifel unterliegen. Wird das ganze Gedicht durchcomponirt, so liegen genau so viele musikalische Abschnitte vor, als Strophen vorhanden sind. Dabei kann aber zunächst das Schema *B* auf doppelte Art behandelt werden. Entweder wird dieselbe Melodie dreimal wiederholt werden, oder jede der rhythmisch gleichen Abschnitte erhält einen eigenen Tonsatz und alle drei bilden zusammen ein wohlgegliedertes Ganzes. Wir haben beim Loreleiliede, § 19, gesehen, dass der Componist je zwei Strophen des Dichters zu einer einheitlichen Melodie zusammengefasst hat; aber in dieser Melodie bildet dennoch jede der beiden Strophen eine selbständige Periode. Dergleichen Zusammenfassungen sind bei der Einfachheit unserer Strophen-Schemata, soll die Melodie nicht zu primitiv bleiben, öfter nothwendig; bei den kunstvollen und grossartigen Strophen eines Pindar aber dürfen wir sie in keinem Falle voraussetzen: hier hat entschieden die Gegen-

strophe die Melodie der Strophe. Auch wären noch andere Behandlungen des Schemas *B* vollkommen kunstgerecht. Es könnte die Melodie der ersten und dritten Periode übereinstimmen, die der zweiten differiren; oder die erste und zweite, oder die zweite und dritte Periode wären gleich componirt. Wie dem aber auch sein möge: kein Componist, der auch nur entfernt dem Dichter Rechnung zu tragen verstände, würde die Dreigliederung des Abschnittes *B* unterdrücken.

Ferner ist nicht nur eine völlige Uebereinstimmung der Melodie in A^1, A^2, A^3 u. s. w., ebenso in B^1, B^2, B^3 kunstgerecht, sondern es würden hier auch sehr bemerkenswerthe Variationen, die sich genau dem Inhalte anschlössen, auftreten dürfen. Um an eins der bekanntesten Beispiele dieser Art zu erinnern, so zeigen die ersten 6 Strophen des Arndtschen Vaterlandsliedes, wie es von Cotta componirt ist, genau dieselbe Melodie, während diejenige der 4 Schlussstrophen, der veränderten Haltung des Textes entsprechend, eine bedeutend veränderte Prägung hat. Doch auch so sind nicht im geringsten die vom Dichter gezogenen Schranken übersprungen. Wo dieser eine Strophe beginnt und schliesst, da beginnt und schliesst auch der Componist seine Melodie; und wenn er nicht immer dieselbe Melodie mit demselben Strophenschema vereinigt, so werden es sicher Tonweisen sein, die sich genau entsprechen.

Hier beiläufig die Bemerkung, dass in den chorischen Compositionen der Griechen Strophe und Gegenstrophe stets dieselbe Melodie haben; denn die Spur von Polyschematism, welche man bei ihnen trifft, ändert nichts an dem Gange derselben. Dies wird augenscheinlich aus folgenden Erscheinungen:

I. Die Tragiker ändern mit dem Inhalte zugleich auch das Strophenschema, so dass die veränderte Melodie auch an verschiedene Rhythmen, die ihr entsprechen, sich anschliesst.

II. Bei Pindar sind die Strophen so grossartig und bis ins Einzelne genau rhythmisch componirt, dass man kaum verschiedene Melodien sich dazu denken kann. Sodann wechselt der Inhalt eben so gut und häufiger mitten in der Strophe, ja mitten im Verse, als zu Anfang einer Strophe, so dass man keine neue Melodie finden

kann, die irgend bemerkbar abweichend, der rhythm. Form genügende Rechnung trüge. Endlich fehlt das eigentliche Pathos, welches einen genauen Anschluss an die einzelne Textphrase erforderte.

3. Wir kehren zu Schillers Lied von der Glocke zurück. Sehen wir einmal, wie sich eine stubengelehrte Eintheilung nach dem Muster Westphals ausnehmen würde! Wir würden also dem musikalischen Componisten folgende Partien, die jede eine selbständige Melodie enthalten sollten, octroyiren:

I.

Fest gemauert in der Erden
Steht die Form, aus Lehm gebrannt.

II.

Heute muss die Glocke werden!
Frisch, Gesellen, seid zur Hand!
Von der Stirne heiss
Rinnen muss der Schweiss,
Soll das Werk den Meister loben;

III.

Doch der Segen kommt von oben.
Zum Werke, das wir ernst bereiten,
Geziemt sich wohl ein ernstes Wort;
Wenn gute Reden sie begleiten,
Dann fliesst die Arbeit munter fort.

IV.

So lasst uns jetzt mit Fleiss betrachten u. s. w.

Doch, nun Hand auf's Herz: hat der componirende Musiker wirklich eine neue Eintheilung gefunden? Wahrlich, der müsste ganz und gar in gelehrten Definitionen ertrunken sein, der sich dieses einzubilden vermöchte! Freundlicher Leser! nimm eine beliebige Ballade eines möglichst unbekannten Dichters, und flicke zusammen wie du willst: gehe mit diesem Flickwerk zu einem Componisten und halte ihm lange Reden von deinen wissenschaftlichen Eintheilungen: der Componist, und sei er der elendeste Stümper,

wird mit einem Blicke, und sei es nur am Reime, erkennen, dass du zerschnitten hast, was zusammengehört, zusammengeleimt hast, was getrennt ist. Verdecke und vertusche, wie du willst: τὰ δ' ἀεὶ ζῶντα περιποτᾶται, die Strophen nämlich, die keine gelehrte Kunst zu verstecken vermag. Oder sollte es in einem griechischen Gedichte angehn, da hier ja der Reim fehlt? Wer einmal das Strophenschema inne hat, d. h. ein oder zwei Strophen sich kunstgerecht eingeübt hat, der wahrlich wird nicht getäuscht werden können.

Westphal nun hat diese Kunst des Flickens auf Pindar und Aeschylus angewandt. Er hat Gelehrte getäuscht, welche sich mit unverstandenen Phrasen begnügen; der gesunde Menschenverstand kann sich aber hier eines wahren Entsetzens nicht erwehren. Ist es so weit gekommen, dass man, um anerkannt als Gelehrter dastehen zu können, erst Augen und Ohren hermetisch abschliessen, vielleicht mit Wachs verkleben muss? Wende dich an den rohesten Naturmenschen und versuche, wenn etwa eine Reihe Pferde vor ihm steht, ob du ihn überzeugen wirst, dass der Schwanz und die beiden Hinterbeine des ersten Thieres, nebst dem Kopfe des dritten, dem zweiten angehören: es wird dir unmöglich sein, ihn zu überzeugen. Dass es aber einzelne Gelehrte geben wird, die dir Gehör schenken, dies dürfte aus unserem Beispiele wohl evident sein.

4. Denn Westphal hat in seinen Prolegomenen (S. 87 u. s. w.) zu erweisen gemeint, dass Pindar (und ähnlich Aeschylus, doch wir fassen, da unserer Darstellung der Raum eng zugemessen ist, nur den ersteren ins Auge), mindestens in seinen grösseren Gedichten „strenge" den Gesetzen der Terpandrischen Composition gefolgt sei. Demgemäss beständen seine Epinikien thatsächlich aus folgenden sieben Theilen:

I. ἐπαρχά oder προοίμιον, Eingang.
II. ΑΡΧΑ oder ΜΕΤΑΡΧΑ, Anfang (= Lob des Siegers u. s. w.)
III. κατατροπά, erste Wendung (eine Art Ueberleitung).
IV. ΟΜΦΑΛΟΣ, Mittelsatz (= Mythos, bezüglich auf die Urgeschichte der Stadt oder die Person des Siegers).
V. μετακατατροπά, zweite Wendung (wieder eine Art Ueberleitung).

VI. ΣΦΡΑΓΙΣ, Schluss (Lob des Siegers u. s. w.)
VII. ἐπίλογος, Nachspiel.

Wir wollen vorläufig ganz davon absehen, dass trotz der „strengen" Befolgung der Regel, die Westphal dem Dichter zuschreibt, er ihm doch die Freiheit gestattet, bald diesen, bald jenen Theil fortzulassen, den Theilen auch einen ganz anderen Inhalt zu geben u. s. w. Vielmehr wollen wir uns an einem Beispiele die Ungeheuerlichkeit der Westphalschen Thesen klar machen. Ich wähle dazu den vierten nemeischen Gesang, weil W. hier gar keine Ausnahmen von der „Regel" namhaft zu machen weiss und folglich einer der wenigen Mustergesänge, auf welche die Theorie sich stützen könnte, wenn sie irgendwie Sinn hätte, vorliegt. Zudem passt hier sogar alles noch viel besser, als da, wo Epoden vorliegen, wo dann die Eintheilungen des Dichtercomponisten und die des deutschen Gelehrten sich noch viel wunderbarer zu kreuzen pflegen. Aber warum Gesänge aufsuchen, in denen die Disharmonien zwischen beiden noch grösser sind? Ich habe nur nachgeschlagen, wo wir am einfachsten zum Ziele gelangen; und zugleich ist der Gesang instructiv durch wirklich vorhandene Uebereinstimmungen, über die wir Licht zu geben vermögen.

Ich gebe zuerst in dem Strophenschema Pindars Eintheilung, dann im Texte diejenige Westphals. In der letzteren sind natürlich die Strophen nicht einzeln auszurücken, da es uns nicht um Selbsttäuschung, sondern um Erkenntniss zu thun ist. Da aber W. und diejenigen, welche für gut befinden, ihm nachzubeten, ebenfalls, d. h. mit Worten, die Strophen anerkennen, so habe ich den Anfang einer jeden durch eine fette Initiale bezeichnet und ausserdem am Rande die Nummern der Strophen verzeichnet. Wo ein Westphalscher Abschnitt mitten im Verse beginnt, da wird man es ebenfalls an der Schreibart erkennen.

I. Eintheilung Pindars.

Das Gedicht zerfällt in zwölf gleiche Strophen ohne Epoden mit dem Schema:

I. ≥ ⁝ _ ≥ | ⏑ ⏑ | _ · ⏑ ‖ ⌊_ | ⏑ ⏑ | _ ∧ ‖ I. 3
≥ ⁝ _ ≥ | ⏑ ⏑ | _ ∧ ‖ 3
3

II. > ⁝ ⏑ – ⏑ – ⏑ –

Καδμεῖοί νιν οὐκ ἀέκοντες ἄνθεσι μίγνυον,
Αἰγίνας ἕκατι. φίλοισι γὰρ φίλος ἐλθὼν
ξένιον ἄστυ κατέδραμεν
Ἡρακλέος ὀλβίαν πρὸς αὐλάν.
Σὺν ᾧ ποτε Τρωίαν κραταιὸς Τελαμὼν
πόρθησε καὶ Μέροπας
καὶ τὸν μέγαν πολεμιστὰν ἔκπαγλον Ἀλκυονῆ,
οὐ τετραορίας γε πρὶν δυώδεκα πέτρῳ
ἥρωάς τ' ἐπεμβεβαῶτας ἱπποδάμους ἕλεν
δὶς τόσους. ἀπειρομάχας ἐών κε φανείη
λόγον ὁ μὴ συνιείς· ἐπεὶ
ῥέζοντά τι καὶ παθεῖν ἔοικεν.

3. ΚΑΤΑΤΡΟΠΑ.

ε'. Τὰ μακρὰ δ' ἐξενέπειν ἐρύκει με τεθμὸς
ὥραί τ' ἐπειγόμεναι·
ἴυγγι δ' ἕλκομαι ἦτορ νέομηνίᾳ θιγέμεν.
ἔμπα, καίπερ ἔχει βαθεῖα ποντιὰς ἅλμα
μέσσον, ἀντίτειν' ἐπιβουλίᾳ· σφόδρα δόξομεν
δαΐων ὑπέρτεροι ἐν φάει καταβαίνειν·
φθονερὰ δ' ἄλλος ἀνὴρ βλέπων
γνώμαν κενεὰν σκότῳ κυλίνδει
ς'. Χαμαιπετοῖσαν· ἐμοὶ δ' ὁποίαν ἀρετὰν
ἔδωκε πότμος ἄναξ,
εὖ Ϝοῖδ' ὅτι χρόνος ἕρπων πεπρωμέναν τελέσει.
ἐξύφαινε, γλυκεῖα, καὶ τόδ' αὐτίκα, φόρμιγξ,
Λυδίᾳ σὺν ἁρμονίᾳ μέλος πεφιλημένον
Οἰνώνᾳ τε καὶ Κύπρῳ,

4. ΟΜΦΑΛΟΣ.

ἔνθα Τεῦκρος ἀπάρχει
ὁ Τελαμωνιάδας· ἀτὰρ
Αἴας Σαλαμῖν' ἔχει πατρῴαν.
ζ'. Ἐν δ' Εὐξείνῳ πελάγει φαεννὰν Ἀχιλεὺς
νᾶσον· Θέτις δὲ κρατεῖ
Φθίᾳ· Νεοπτόλεμος δ' Ἀπείρῳ διαπρυσίᾳ,
βουβόται τόθι πρῶνες ἔξοχοι κατάκεινται

Δωδώναθεν ἀρχόμενοι πρὸς Ἰόνιον πόρον.
Παλίου δὲ πὰρ ποδὶ λατρείαν Ἰαωλκὸν
πολεμίᾳ χερὶ προστραπὼν
Πηλεὺς παρέδωκεν Αἰμόνεσσιν,
η'. Δάμαρτος Ἱππολύτας Ἀκάστου δολίαις
τέχναισι χρησάμενος.
τᾷ δαιδάλῳ δὲ μαχαίρᾳ φύτευέ Foι θάνατον
ἐκ λόχου Πελίαο παῖς. ἄλαλκε δὲ Χείρων,
καὶ τὸ μόρσιμον Διόθεν πεπρωμένον ἔκφερεν·
πῦρ δὲ παγκρατὲς θρασυμαχάνων τε λεόντων
ὄνυχας ὀξυτάτους ἀκμάν
τε δεινοτάτων σχάσαις ὀδόντων
θ'. Ἔγαμεν ὑψιθρόνων μίαν Νηρεΐδων,
εἶδεν δ' εὔκυκλον ἕδραν,
τᾶς οὐρανοῦ βασιλῆες πόντου τ' ἐφεζόμενοι
δῶρα καὶ κράτος ἐξέφαναν ἐς γένος αὐτῷ.

5. ΜΕΤΑΚΑΤΑΤΡΟΠΑ.

Γαδείρων τὸ πρὸς ζόφον οὐ περατόν. ἀπότρεπε
αὖτις Εὐρώπαν ποτὶ χέρσον ἔντεα ναός·
ἄπορα γὰρ λόγον Αἰακοῦ
παίδων τὸν ἅπαντά μοι διελθεῖν.

6. ΣΦΡΑΓΙΣ.

ι'. Θεανδρίδαισι δ' ἀεξιγυίων ἀέθλων
κᾶρυξ ἑτοῖμος ἔβαν
Οὐλυμπίᾳ τε καὶ Ἰσθμοῖ Νεμέᾳ τε συνθέμενος,
ἔνθα πεῖραν ἔχοντες οὔκαδε κλυτοκάρπων
οὐ νέοντ' ἄνευ στεφάνων, πάτραν ἵν' ἀκούομεν,
Τιμάσαρχε, τεὰν ἐπινικίοισιν ἀοιδαῖς
πρόπολον ἔμμεναι. εἰ δέ τοι
μάτρῳ μ' ἔτι Καλλικλεῖ κελεύεις
ια'. Στάλαν θέμεν Παρίου λίθου λευκοτέραν,
ὁ χρυσὸς ἑψόμενος
αὐγὰς ἔδειξεν ἁπάσας, ὕμνος δὲ τῶν ἀγαθῶν
ἐργμάτων βασιλεῦσιν ἰσοδαίμονα τεύχει
φῶτα· κεῖνος ἀμφ' Ἀχέροντι ναιετάων ἐμὰν

γλῶσσαν εὑρέτω κελαδῆτιν, 'Ορσοτρίαινα
ἵν' ἐν ἀγῶνι βαρυκτύπου
Ϡάλησε Κορινθίοις σελίνοις·
ιβ'. Τον Εὐφάνης ἐϠέλων γεραιὸς προπάτωρ
90. σὸς ἄεισέν ποτε, παῖ.

7. ΕΠΙΛΟΓΟΣ.

ἄλλοισι δ' ἄλικες ἄλλοι· τὰ δ' αὐτὸς ἄν τις ἴδῃ,
ἔλπεταί τις ἕκαστος ἐξοχώτατα φάσϠαι.
οἷον αἰνέων κε Μελησίαν ἔριδα στρέφοι,
ῥήματα πλέκων, ἀπάλαιστος ἐν λόγῳ ἕλκειν,
95. μαλακὰ μὲν φρονέων φίλοις,
τραχὺς δὲ παλιγκότοις ἔφεδρος.

5. Betrachten wir nun das Kunststück etwas genauer. Keiner der sieben Abschnitte beginnt und schliesst zu gleicher Zeit mit einer Strophe! Der siebente muss, da mit ihm ja das Gedicht endet, nothwendig mit der Strophe schliessen, beginnt aber mitten in derselben. Im Uebrigen hat der Zufall folgendes Verhältniss in diesem Gesange erzeugt:

1) Zweimal schliesst ein Abschnitt wirklich mit der Strophe, nämlich 2 und 5.
2) Zweimal findet der Abschluss mitten in einer Strophe, aber wenigstens am Ausgange eines Verses statt: 4 und 6.
3) Zweimal schliesst ein Abschnitt sogar mitten in einem Verse: 1 und 3.

Westphal scheint wenigstens das Bedenkliche gefühlt zu haben, welches darin liegt, die Abschnitte mitten in einem Verse beginnen zu lassen. Desshalb gibt er (Proleg. S. 83) als Anfang des „ὀμφαλός" unseres Gesanges Vers 47 an; aber selbst den grammatischen Satz derartig zu zerreissen, dass für den neuen Abschnitt nichts als ein Attribut des Subjectes nachbleibt, das ist doch etwas zu stark, und so habe ich, um für W. zu retten, was irgend zu retten ist, wenigstens dem Abschnitte eine möglichst grosse Selbständigkeit im Sinne vindicirt. Ob W. das „προοίμιον", um auch hier den Versbruch zu meiden, etwa anders getheilt hätte, das sehe ich mich

nicht im Stande, zu entscheiden, da keine specielle Angabe von ihm vorliegt. Vermuthlich hat er diese Angaben vermieden, um nicht gar zu sehr seine Thesen dem hellen Lichte, von dem man behauptet, dass es zuweilen Augenschmerzen verursache, auszusetzen. Auch war es gewiss zweckentsprechend, so zu handeln, denn man sieht ja, wie gerne eine gewisse Classe von Gelehrten alles acceptirt, was hübsch in den Schranken theoretischer Darstellung bleibt; man hat da nicht nöthig, ein Verständniss zu gewinnen, ist im Gewissen vollständig beschwichtigt, sobald sich hinreichend Worte über den Gegenstand machen lassen, und erhält den herrlichen mystischen Hintergrund für die eigenen Lehren.

6. Nun, in aller Welt, was haben denn diese Eintheilungen mit den aulodischen Nomen des Terpandros, d. h. mit seinen Compositionen für Instrumentalmusik, ohne begleitende Worte, zu thun? Die Abschnitte, welche W. hier im Sinne des Textes gefunden haben will, stehen ja in directem Widerspruch mit den rhythmischen und folglich den musikalischen Abschnitten: wie denn können jene musikalischen Abschnitte hier nachgeahmt oder gar, wie Westphal es will, einfach beibehalten sein? Ein Dichter, der zu gleicher Zeit Componist ist, hat der Ausführung einer schönen Instrumental-Composition beigewohnt; die schöne Melodie gefällt ihm, er prägt sie sich ein; er erkennt die rhythmische Gliederung derselben, findet die Ouvertüre, das Thema, das Finale u. s. w. heraus und erkennt den inneren Zusammenhang dieser Theile. Jetzt beschliesst er, sie nachzuahmen. Er componirt also eine Melodie, die keine Spur von Verwandtschaft mit jener Musik hat, weder was die Gliederung im grossen Ganzen anbetrifft, noch die Ausführung im Einzelnen. Dagegen denkt er sich so: „Ei, in der Musik ist ja eine Einleitung, ein erster Theil, eine Ueberleitung, ein zweiter Haupttheil u. s. w. Wohlan: so will auch ich den Inhalt des Textes gliedern, dies alles aber so sehr durch die Musik verdecken, dass niemand die Theile erkennen kann.“ — Wie anders denn wollte man sich die Methode Pindars erklären? Wäre der grosse Dichter nicht in einen Räthsel- oder Orakelschreiber verwandelt, den man nur verstehen kann, wenn man sich ganz anderes denkt, als was er ausspricht?

Ein Architekt und zu gleicher Zeit Bildhauer erblickt ein herr-

liches Gebäude, zweckentsprechend und doch schön ausgeführt und mit reichem Schmucke versehen. Er beschliesst hierauf, eine kolossale Bildsäule des olympischen Zeus zu errichten, die inwendig hohl, wenn man durch eine verborgene Thür Eingang gefunden hat, alle Theile jenes Gebäudes zeigt. Im Munde befindet sich die Küche; die Nase dient als Schornstein u. s. w.: — Schade nur, dass alles vollkommen finster ist und man sich Arm und Beine brechen würde, wollte man von einem Zimmer in das andere gelangen.

Wäre Pindar nicht das getreue Seitenstück dieses Künstlers gewesen?

7. Um aber seinen in der Luft ängstlich flatternden Hypothesen wenigstens einen scheinbaren Halt zu geben, breitet Westphal den dünnen Nebel einer neuen Hypothese unter sie aus. Seite 75 denkt W. mit folgendem Zirkelschlusse zum Ziele zu gelangen:

„Wir gehen von Sakadas auf die vorausliegende Kunststufe des Terpandrischen Nomos über. Es darf wohl als feststehende Thatsache angesehen werden, dass die Instrumentalmusik, wie sie im Nomos des Sakadas erscheint, die Vocalmusik zur Voraussetzung hat: schon Jahrhunderte lang, bevor die Instrumentalmusik zur Geltung kam, bestand der Nomos der Kitharoden, in welchem der Gesang die Hauptsache war und die Töne des Instrumentes nur zur Begleitung dienten. Der auletische νόμος Πύθιος, der durch blosse Töne malt, ward früher mit Worten gesungen; die fortschreitende Musik emancipirte sich von der Poesie, aber sie blieb in den Normen, welche innerhalb der Poesie im kitharodischen Nomos gebildet waren. Aus dem Liede war ein Lied ohne Worte geworden, aber die Form des Liedes wurde beibehalten." —

Alles dieses zugegeben: wie kommt nun aber Pindar dazu, nicht etwa wieder auf die uralten „kitharodischen Nomen" zurückzugehen, sondern geradezu eine Carricatur derselben zu schaffen? Denn Westphal selbst (S. 73) erzählt uns ja: „Dass die einzelnen Theile des Nomos durch den Rhythmus geschieden waren, geht aus ihren uns überlieferten Namen hervor." Eben derselbe berichtet weiter (S. 74): „Der mittlere Theil des Sakadeischen Nomos war der Hauptheil, der eigentliche Kampf und, wie aus Pollux hervorgeht, auch der umfangreichste und ausgebildetste: ἐμπεριείληφε δὲ

τὸ ἰαμβικὸν καὶ τὰ σαλπιστικὰ κρούματα καὶ τὸν ὀδοντισμόν. Der erste Theil stellte die Kampfesrüstung, der Schlusstheil den Siegesjubel dar. Vom ersten Haupttheile leitete die Herausforderung zum Kampfe, der κατακελευσμός, zum Centrum des Nomos, und ebenso bildete das σπονδειακόν den Uebergang zum Schlusstheile: wir haben uns dasselbe als eine im feierlichen σπονδεῖος διπλοῦς oder Zweizweiteltakt gehaltene Introduction zu dem nunmehr folgenden freudig erregten Finale zu denken." — Ferner erfahren wir Seite 78: „Wir wollen hiermit das Wenige, was uns sonst von den alten kitharodischen Nomen bekannt ist, in Zusammenhang bringen. Das Proömion war stets in Hexametern, der eigentliche Nomos in Hexametern oder auch in gedehnten Spondeen gehalten . . ." Auf der folgenden Seite wieder sucht W., um auf jeden Fall die beliebte Schablone zu gewinnen, dem Terpandros den νόμος τροχαῖος, der ihm übereinstimmend von Pollux, Suidas, Hesychios und Plutarch zugeschrieben wird, abzusprechen, indem er zwölfzeitige, „semantische" Trochäen annimmt, welche zu erwähnen ich nicht für gut befunden habe, da es wenig Werth für uns hat, Benennungen kennen zu lernen, die theils auf das Tempo, theils auf besondere Tonweisen sich beziehen, die wir doch nicht — da keine Compositionen in ihnen vorliegen — wieder herstellen können. Man vergleiche übrigens Comp. S. 456.

Sind nun nicht diese rhythmisch verschieden gestalteten Theile, welche W. selbst zugibt, genau das, was auch wir als den Wegweiser für die Gliederung der Composition ansehen? Ein neues Strophenpaar, eine neue Melodie; mit jeder Strophe ein neuer Abschnitt.

Oder soll dies das Wesen der classischen höheren Lyrik sein, welche für uns mit Pindar beginnt, dass sie überlieferte Formen als gänzlich unverstandene Schablonen anwende, und trotz der „treuen Bewahrung" dieser überlieferten Formen geradezu das Gegentheil von dem schaffe, was dieselben besagen? Wozu denn noch Beschäftigung mit dieser lendenlahmen, sinn- und geistlosen Poesie? Und wesshalb über ihre Formen sprechen, wenn diese völlig ohne Bedeutung, werthlos und widersinnig sind?

8. Aber wie konnte man überhaupt nur eine solche Idee fassen?

Jede grössere kunstgerechte Darstellung, d. h. eine solche, die ein klares Bild entwirft oder ein Ziel in zweckentsprechender Weise verfolgt, hat, wie jedermann bekannt ist, nothwendig eine innere Gliederung. Zunächst muss eine Einleitung den Hörer vorbereiten, dann wird das eigentliche Thema entwickelt, und es folgt ein Schluss, der bei verschiedenen Arten der Darstellung ein wesentlich verschiedenes Gepräge haben wird. Das also sind die 3 Haupttheile der „Terpandrischen Composition" bei Pindar.

Man vergegenwärtige sich nun aber den Zweck der Epinikien im antiken Geiste. Ein bestimmter Sieg an einem der grossen nationalen Feste gibt dem Dichter Veranlassung zu der Composition. Es wäre nun geradezu lächerlich, wollte er in eine detaillirte Schilderung des Ereignisses übergehen und z. B. genau schildern, wie der Wettläufer die Beine geschwungen habe, um zum Ziele zu gelangen, wie die Haltung seines Kopfes, die der Arme u. s. w. war. Die Festlichkeit vielmehr, bei welcher der Gesang vorgetragen wurde, war eine solche, an welcher die ganze Vaterstadt theilnahm und durch welche speciell das Geschlecht des Siegers verherrlicht wurde. Desshalb findet der Dichter gewöhnlich als eigentliches Thema seines Gesanges die Verherrlichung der Vaterstadt oder des Geschlechtes des Siegers, und diese Verherrlichung besteht hauptsächlich in der Erzählung der ruhmreichen Thaten der Vorfahren. Das dann wäre gewöhnlich das, was Westphal mit einem ganz verkehrten, von einem fremden Gegenstande entlehnten Namen als ΟΜΦΑΛΟΣ bezeichnet. Natürlich aber veranlasst die Person des Siegers zu dieser Darstellung, hiermit ist zu beginnen: ΑΡΧΑ, und hiernach ist zurückzukehren: ΣΦΡΑΓΙΣ. Denn gewiss ist nach jener ausführlichen Darstellung, damit die Beziehung zu der besonderen Gelegenheit gewahrt bleibe, die zu feiernde Person noch einmal hervorzuheben; geschähe dies nicht, so würde es erscheinen, als sei sie nur als Vorwand benutzt, um Geschichten aus alten Tagen erzählen zu können, während doch gerade die letzteren hauptsächlich zur Verherrlichung des Siegers beitragen sollen. Das wären denn die Westphalschen drei Haupttheile. Einleitende Gedanken am Anfange und Schlussbetrachtungen werden gewiss auch selten zu entbehren sein: Προοίμιον und ἐπίλογος, so dass die 5 wichtigsten Theile vorhanden sind. Endlich liebt es der Dichter, seine persönlichen Beziehungen, oder was ihn besonders anregte, zu offenbaren; es

geschieht hie und da, wo es passt, und so sind öfter mit κατατροπά und μετακατατροπά alle sieben Westphalschen Theile fertig.

Dass dieses Alles mit der Composition der Gedichte nichts zu thun hat, haben wir oben gesehen. Aber nun denke man auch nur ja nicht, dass dieser Weg auch nur entfernt in der Mehrzahl der Pindarischen Gedichte inne gehalten sei. Vielmehr ist ein solcher Gang der Darstellung kaum im achten Theile der Dichtungen gewählt. Schon die drei Haupttheile vermag Westphal nicht einmal in der Mehrzahl der Gedichte nachzuweisen. Denn was in seinen Aufzählungen zu lesen steht, das widerspricht zum Theil direct seinen Definitionen. Muss er doch selbst S. 87 von Pyth. 9 zugestehen: „Der Inhalt der drei Theile ist der umgekehrte als gewöhnlich." Nun ist aber die Eintheilung einzig und allein auf den Inhalt gegründet: wie kann man also hier noch von Uebereinstimmung sprechen? Wäre es uns wohl gestattet, zu sagen: „Hier sind Häuser, dort Bäume; aber die Häuser gelten als Bäume, die Bäume als Häuser"? Und dann für den 'Ομφαλός wird als Inhalt der „Mythus" angegeben. Vage Benennung, in welche W. alles mögliche hinein interpretirt, bald eine Erzählung aus der Vorzeit des Geschlechtes des Helden oder seiner Vaterstadt; bald eine solche über den Ort, wo der Sieg errungen wurde; bald die Thaten des Helden selbst, die sonst der ἀρχά und der σφραγίς zugewiesen werden; bald Mythen, von denen W. selbst zugesteht, „es sei minder klar, was die Wahl des Mythos veranlasst habe" (S. 85: Pyth. X. XI. Nem. IX). Und welche Conglomerate der verschiedensten Erzählungen enthält oft dieser „ὀμφαλός"; schon das von uns betrachtete Gedicht bietet eine Probe davon. In anderen Fällen wird für die ὀμφαλός ein lediglich didaktischer Inhalt vindicirt, wie Ol. II; wieder anderswo ist gar keine Analogie mit der „Hauptregel" erkennbar. So sagt W. S. 87 von Isthm. VI: „In der ἀρχά werden die Thaten der thebanischen Heroen gepriesen [würde ja in den ὀμφαλός gehören]; im ὀμφαλός der Sieg des Strepsiades [wäre ja eine *laudatio*, der ἀρχά zugehörig]; in der σφραγίς redet Pindar unter dem Eindrucke der schweren Leiden, die zuerst seine Stadt betroffen und auf die zuerst der Schluss der ἀρχά anspielte" [dies gehörte nach W. ehe in die κατατροπά und μετακατατροπά, etwa auch in den ἐπίλογος]. Und so geht es in buntem Wechsel fort. Dass die ἀρχά und die σφραγίς eben so farbenschillernd

sind, ist ganz natürlich, und schon in unserem Beispiele zeigt die ἀρχά grösstentheils einen Inhalt, der nach den Westphalschen Auseinandersetzungen weit eher in den ὀμφαλός gehören würde.

Und nun die zahlreichen Fälle, wo auch W. diesen und jenen der von ihm erfundenen (nicht entdeckten) sieben Theile nicht aufzufinden vermag. Doch schweigen wir darüber! Westphal hat mit gutem Bedacht von seinen sieben Theilen nur zwei, nämlich die ὀμφαλοί und die μετακατατροπαί aufgezählt (S. 82—95); dies gewährt ihm einen ausgezeichneten Vortheil. Versucht nämlich irgend ein Gläubiger die übrigen 5 Theile wirklich zu constatiren, und es will nicht gelingen: dann liegt die Schuld ja nur an ihm selbst, sein Lehrer und Vorgänger aber würde um Worte nicht verlegen sein, die gewünschten Theile nach Belieben hie und da nachzuweisen. Denn das Exempel ist eine Diophantische Gleichung, die beliebig viele Lösungen zulässt, da sowohl die Grösse der Theile, als auch ihre Beschaffenheit, ihr Inhalt ganz beliebig angenommen werden darf. Hätte aber W. Alles in übersichtlicher Form zusammengestellt, so wäre die Gefahr zu gross gewesen, dass doch diese und jene Schwachsichtigen zu viel gesehen hätten.

Gezeigt also hat Westphal in der That nur, was jedermann längst wusste: dass nämlich gewöhnlich ein Mythus der Hauptinhalt eines Pindarischen Epinikions ist, dass einleitende und abschliessende Worte nicht fehlen und hie und da der Dichter mit seinem persönlichen Standpunkte klar hervortritt, übrigens aber natürlich noch weniger genaue Beziehungen auf die Person des Siegers fehlen. Eine bestimmte Ordnung dieser Theile ist keineswegs nachgewiesen, selbst nicht für den, der die Westphalschen Referate aufmerksam liest, ohne sich den Text der Gesänge anzusehen: es steht Alles für Alles; eine Anordnung tritt für die andere ein; hie und da leugnet auch der Entdecker nicht das Fehlen von Theilen; mit der rhythmischen Composition steht alles in gar keiner Beziehung, wenn man nicht den Widerspruch, der das gewöhnliche ist, als eine solche betrachten will.

9. Wenn man aber nicht Westphals ganzes Buch als eine absichtliche Täuschung Leichtgläubiger bezeichnen will, so kann man doch im Einzelnen um eine solche Annahme nicht wegkommen. Ich will statt vieler Beispiele ein einzelnes geben.

Wir finden als ὀμφαλός von Pyth. IV, Seite 83 angegeben: „Jason und die Argonauten. Der Stammvater der Kyrenäer. Vers 68—246.“ Dann gibt W. auf Seite 92 als μετακατατροπά des Gesanges zwei Verse an, 247—248:

Μακρά μοι νεῖσθαι κατ' ἀμαξιτόν· ὥρα γὰρ συνάπτει· καί τινα
οἶμον ἴσαμι βραχύν· πολλοῖσι δ' ἄγημαι σοφίας ἑτέροις.

Wir wollen davon absehen, dass diese beiden einzelnen Verse nicht ein selbständiger Theil einer Composition sein können, die deren 299 enthält (darnach würde Raum für mehr als 100 solcher Theile der Composition sein). Aber ist etwa Westphals ὀμφαλός mit Vers 246 abgeschlossen? Keineswegs: denn sogleich, Vers 249, wird die Geschichte Jasons weiter geführt:

κτεῖνε μὲν γλαυκῶπα τέχναις ποικιλόνωτον ὄφιν,
ὦ Ἀρκεσίλα, κλέψεν τε Μήδειαν σὺν αὐτᾷ, τὰν Πελίαο φόνον·
ἔν τ' Ὠκεανοῦ πελάγεσσι μίγεν πόντῳ τ' ἐρυθρῷ

u. s. w., so dass vielmehr W., hätte er ein Resultat geben wollen, das in seiner Ueberzeugung existirte, ehrlich hätte bekennen müssen, dass hier der ὀμφαλός durch die μετακατατροπά in zwei Theile zerlegt sei. Und ähnliche Auseinanderreissungen hätte er an zahlreichen Stellen zu verzeichnen gehabt. Der Leser wird leicht eine solche in Nem. IV, welches oben ausgeschrieben ist, auffinden: denn auch dort ist der ὀμφαλός und zwar diesmal durch die κατατροπά, zerrissen. W. gibt freilich als Inhalt an, Seite 83: „Teukros, Aias, Achill, Neoptolemos, Peleus, der zum Lohn seiner Treue gegen seinen Freund die Thetis zur Gattin gewinnt“; und unter diesen Helden ist nicht Telamon, von welchem Westphals ἀρχά erzählt. Aber ist es denn so weit in der Wissenschaft gekommen, dass ein einzelner Mann es wagen darf, für jeden einzelnen Fall beliebige Aussprüche, die für ihn erst gemacht werden, als Gesetz aufzustellen? Worin besteht die Einheit jenes ὀμφαλός? Und gehört nicht Telamon noch eher in den alten Mythus, als seine Nachkommen und deren Zeitgenossen? Telamon also gehört unmittelbar zum Lobe des nemeischen Siegers, auf den ja die ἀρχά gehen soll, und ihm werden desshalb in diesem Theile über 5 Verse

gewidmet. Nun kommt die κατατροπά, die Ueberleitung, und dann der ὀμφαλός, worin der alte Mythus dargestellt werden soll. Westphal sagt es ja. Wundern freilich muss man sich, dass nun, als alter Mythus die Geschichte des Teukros, eines Sohnes Telamons mit einem Verse abgethan wird, dann Aias ebenfalls einen solchen Brocken erhält, Achilleus und Neoptolemos kaum mehr, und dann erst in längerer Darstellung Peleus an die Reihe kommt. Man würde der ἀρχά wohl eine kurze Hindeutung zu Gute rechnen: aber man sieht, die von W. aufgezählten mythischen Personen kommen zum grössten Theile weit schlimmer weg, und ein Hauptstück des „ὀμφαλός" liegt bereits vor der „κακατροπά".

Doch es würde viel zu weit führen, wollte ich auf jene Inconsequenzen näher eingehen. Man sieht an diesen Beispielen hinreichend, dass selbst da, wo auf irgend eine Art sich W.'s Schablone ergibt, es noch an allen Enden hinkt. Also auch beliebig auseinandergerissen können jene Abschnitte werden: Glück auf! Das sind Thesen, wie sie solchen Gelehrten angenehm sind, denen es darum zu thun ist, willkürlich zu schalten. O wie herrlich, wenn man solche Entdeckungen in den Himmel erhebt: man kommt dabei ja selbst in den Ueberhimmel, von wo man wieder die eigene Ueberlegenheit im einzelnen zeigen kann!

10. Die Art der Darstellung bei Pindar und sein Ideengang ist äusserst mannigfaltig und verschieden; unter anderm kommt auch einigemal ziemlich die von Westphal gewünschte Entwicklung vor. Aber eine Congruenz der Abschnitte im Inhalte mit den rhythmischen Abschnitten ist keineswegs durchgängig von Pindar erstrebt. Die Tragiker schliessen fast immer mit der Strophe auch einen bestimmten Abschnitt der Darstellung, und sie durften es unbedenklich, da ihre Strophenschemata wechseln und folglich keine zu scharfe Sonderung hierdurch bewirkt wird; in der kommatischen Composition ist ebenfalls die gute Interpunction nach den Absätzen unverfänglich und zu erwarten, da diese sich noch weniger — meist gar nicht — wiederholen. Aber Pindars Strophen wiederholen sich, ob Epoden vorhanden sind oder nicht, zu oft, als dass nicht für den Griechen die strenge Congruenz der Interpunctionen und der Strophenschlüsse lästig geworden wäre. In den wenigen kleineren Gedichten sollte man bessere Beobachtung dieser Con-

gruenz erwarten; doch darf man nicht vergessen, dass man es mit einem und demselben Dichter zu thun hat, der einmal seine bestimmte Weise sich angewöhnt hat. Man darf dergleichen Verhältnisse nur aus dem allgemeinen Geiste der Sprache und ihrer Kunst ermessen. Und da haben wir früher bereits kennen gelernt, wie eng die gricchischen Wörter zusammengerückt sind, bis zur Krasis u. s. w. In den rhythmischen Abschnitten steht es nicht anders: der Satz beginnt ausserordentlich häufig mitten im Worte; für den Vers genügt der einfache Wortschluss und selbst die Elision ist in manchen Fällen nicht ausgeschlossen. Sollte nun plötzlich die Strophe ängstlich genau die Interpunction innehalten? Vielmehr liebte der Grieche die Fortführung des Gedankens von Vers zu Vers und selbst von Strophe zu Strophe, namentlich, wenn zu viel gleich lange und gleich beschaffene Abschnitte einander folgten; ihm erschien als Monotonie, was uns eine unerlässliche Kunstform ist.

Auch bei Horaz ist es sicher nicht Zufall, dass gerade diejenigen Oden, welche aus je 4 gleichen Versen bestehen, so eng ohne Interpunction an einander gerückte Strophen zu haben pflegen. Man kann sich leicht davon überzeugen, wenn man Oden vergleicht aus verschiedenen Versen. Freilich geht Horaz weit über die natürlichen Schranken hinweg, und was bei den Griechen Naturnothwendigkeit war, ist bei ihm Affectation.

Würde also eine strenge Schablone, wie W. sie gefunden haben wollte, bei Pindar vorliegen, so würden wir sie als ein rhetorisches Kunststück trotz der verschieden fallenden rhythmischen Abschnitte anerkennen. Nimmermehr würden wir aber auch in diesem Falle irgend eine Beziehung mit der musikalischen Eintheilung eines Terpandros zugestehen, sondern uns auch so damit begnügen, zu sagen:

„Man kann verschiedene Analoga auffinden. Eine musikalische Composition hat ihre Einleitung so gut, wie eine Erzählung, eine historische Darstellung, eine öffentlich gehaltene Rede u, s. w. Eben dieselbe hat auch gleich diesen ihr Thema u. s. f.“ Wollten wir aber dem Pindar trotz der verschiedenen Gestaltung der Rhythmen eine rhetorische Entwicklung zutrauen, die er von musikalischen Stücken abgesehen hätte, so müssten wir sie einem Thukydides, einem Platon u. s. w. noch viel eher zugestehen, da bei dem Prosaiker ja die Gliederung des Inhaltes die Hauptform der Darstellung

ausmacht und keinerlei Widerspruch gegen diese Eintheilung durch zwingende rhythmische Formen gegeben ist. Man würde also viel weniger dagegen einzuwenden haben, wenn jemand z. B. in den Demosthenischen Reden die „Terpandrische Composition", also eine Gliederung auffinden wollte, die der Instrumentalmusik entlehnt wäre.

11. Westphal betrachtet die von Dissen festgestellten Gliederungen der Gesänge als antiquirt und behauptet dafür die wissenschaftliche Compositionsmanier kennen gelehrt zu haben. Aber wir sehen leicht ein, dass gerade Dissens Skizzen die richtigeren sind. Denn Dissen hat dem Dichter wenigstens die Freiheit gelassen, einen verschiedenen Gedankengang einzuschlagen, den einen hier, den andern da; er hat das einzelne Gedicht zuerst gelesen und dann durch eine Figur klar gemacht, welche Theile sich etwa im Inhalte entsprechen. Mit Westphal aber ist auch auf diesem Gebiete die nichtssagende Schablone eingezogen; wo der Dichter sich ihr durchaus nicht fügt — und er thut es nie ganz — da wird zu Missdeutungen und Verdrehungen gegriffen, hauptsächlich aber werden die Thatsachen, welche zu stark dagegen sprechen, einfach verheimlicht.

Soll denn die Jugend den grössten Lyriker des Alterthums als einen Hohlkopf kennen lernen, der ohne geistige Begabung nach einem und demselben rhetorischen Schema nicht nur immer von neuem arbeitete, sondern stets sinnlos arbeitete? Ganz anders hat Horaz über ihn gedacht, carm. IV, 2. Und doch hat man sich nicht gescheut, die Schablone nun auch auf andere Dichter auszudehnen. Da muss zuerst der grosse Solon es sich gefallen lassen, zu einem stümpernden Schulbuben degradirt zu werden, und, sicherlich, es werden bald auch die römischen Elegiker daran glauben müssen. Haben sie doch längst sich die grausamste Malträtirung gefallen lassen müssen, um sogenannte strophische Responsion aufweisen zu können; nun wird die neuere Westphalsche Schablone ihnen auch wohl nicht erspart werden; hat er selbst doch schon bei Catull (Prol. S. 95) das Beispiel gegeben. Und das eben ist der Fluch der subjectiven Darstellungen, die einerseits den falschen Schein der Wissenschaftlichkeit bewahren, andererseits, da sie auf Unmöglichkeiten und Unwahrheiten beruhen, ein Verständniss ausschliessen, dass sie wie ein ansteckendes Gift sich fortpflanzen. Als

Westphal Periodenschablonen ohne Sinn in seiner ersten Ausgabe der Metrik aufgestellt hatte, da lockten diese ganze Schwärme von Schriften hervor, welche dieselben Schablonen überall nachweisen wollten. Und die wahren rhythmischen Perioden? Ei, die wollen gefühlt und verstanden sein, und es wird sicher nicht so rasch damit gehen, dass ihre Kenntniss allgemein Eingang finde. Und zudem schliessen sie die Willkür aus, womit niemandem gedient ist, dem es mehr darum zu thun ist, über sich selbst den Schein der wissenschaftlichen Erfolge auszubreiten, als die grossen Leistungen des Alterthums würdigen zu lernen.

Denn wenn wir dem Dichter eine Gesetzlichkeit vindiciren, so ist es eine solche, die von Werth und Wirkung ist. Wer ein Gedicht nicht zu lesen versteht, dem wird freilich alles Schablone bleiben. Aber er hüte sich, dieses öffentlich auszusprechen. Die Gesetze der Harmonie sind noch viel stringenter, als die des Rhythmus. Die Töne des Accordes stehen in dem genauesten mathematischen Verhältnisse und die Physiker zeigen uns ausserdem, wie natürlich die Wirkungen ihres Zusammenklanges auf unser Gehör sich erklären lassen. Man erläutert dieses natürlich durch mathematische Formeln und durch Figuren. Ist aber dadurch die Lehre vom Generalbasse ein thörichter Formalismus geworden? Wer einem Concerte mit Genuss beiwohnt, der wird nicht nöthig haben, jene Formeln zu kennen. Dasselbe gilt von den rhythmischen Combinationen. Man höre eine Strophe gut vorgetragen, und man wird, ist man selbst nicht unrhythmisch, die Wirkung der Formen fühlen, so wie jeder, der nicht der Macht der Töne unzugänglich ist, die Accorde als wohlklingend mit dem blossen Gehöre auffassen wird. Um aber in das Verständniss der Kunst einleiten zu können, bedürfen wir auch für die Rhythmik der Formeln, der Schemen und der Figuren. Diese aber unterscheiden sich so von den erwähnten haltlosen Schablonen, dass sie nichts anderes thun, als das an sich Wirkende dem Bewusstsein in seiner Gesetzlichkeit deutlich zu machen, während jene das zeigen, was man im Gegensatze zu den unverkennbar vorliegenden Formen hinein zu interpretiren versucht.

12. Wer Pindar wirklich verstehen und seinem Gedankengange folgen will, der wird es vielmehr auf eine ganz andere Art anzufangen haben. Nachdem er sich mit der Sprache einigermassen

vertraut gemacht hat, dringe er zuerst in die Rhythmen ein, denn sie sind das am stärksten und am unmittelbarsten Wirkende. Man reisse Sätze wie die im Anfang von Ol. I aus dem Zusammenhange heraus und beraube sie des Rhythmus, der bereits dann ein verstümmelter ist, wenn nicht mindestens der ganze Ablauf der Periode vorliegt: und man wird befremdet vor einer gewöhnlichen Phrase stehn, die mit seltnen Ausdrücken nothdürftig aufgeputzt ist. Aber man intonire lebendig, modulire eben so zweckentsprechend, und siehe da: ein beflügeltes Wort ist vom Dichter gesprochen, ein schöner Gedanke in schönster Form. Denn der blosse Gedanke macht nicht den grossen Schriftsteller, sondern zugleich die Wahl des Ausdruckes, durch welche derselbe entweder in plastischer Klarheit vor uns tritt, oder in einen undurchsichtigen Nebel sich auflöst. Und dazu kommt die Modulation und der Rhythmus. Selbst der prosaische Redner, und ich brauche hier nur an das Beispiel des Demosthenes zu erinnern, vermag nicht zu wirken ohne einen schönen Vortrag, welcher der Rede erst das wahre Leben gibt; dichterische Werke aber, des Rhythmus beraubt, werden zu Mumificationen, die wahrlich nicht mehr Geist und Phantasie anzuregen verstehen.

Das Verständniss des Ausdruckes im Einzelnen wird man freilich so gut wie gar nicht vorbereitet finden. Denn so viel man versucht hat, vermöge bequemer Schablonen dem Gedankengange des grossen Dichters zu folgen, so wenig hat man an das gedacht, was die eigentliche Hauptsache ist. Uns fehlt eine griechische Tropologie. Wie nun ist es möglich, ohne ein Verständniss der Bilder, mit denen der Dichter nicht etwa seine Rede aufputzt, sondern die häufig den wahren Kern derselben bilden, ihn selbst zu verstehen? Wer da glaubt, dass Pindar strengen rhetorischen Dispositionen in seinen Schöpfungen überall folgt, der tritt mit einem so krassen Vorurtheil an sein Studium hinan, dass es ihm nimmer gelingen wird, in seinen Geist sich einzuleben; selbst derjenige wird nicht weit gelangen, der dem Dichter den Gebrauch sehr verschieden beschaffener Dispositionen einräumt, wenn er einzig meint, nach ihnen den Gang der einzelnen Gedichte ermessen zu können. Nichts vielmehr hat dem Studium des Alterthums nachhaltiger geschadet als die krassen rhetorischen Vorurtheile, welche wir den Werken jener grossen Geister entgegenzubringen pflegen.

Ich will einmal an Plato erinnern. Wer unbefangen seine Dialoge nimmt als das, wie sie sich selbst geben, der wird in jedem einzelnen derselben ein Kunstwerk in der höchsten Bedeutung des Wortes erblicken. Mit frischen Pinselstrichen zeichnet uns der Dichter eine liebliche Scene, z. B. einen schönen Garten mit sprudelndem Quell und eine schattige Platane, unter der einige Männer Platz nehmen, die durch gleich edle Gesinnung und hohes ideales Streben unsere vollste Sympathie erwecken. Es entwickelt sich ein Gespräch über die höchsten Objecte der Wissenschaft und Kunst, ja über die höchsten Lebensfragen, wie sie namentlich aus bestimmten religiösen und politischen Ueberzeugungen erwachsen. An bestimmte Ereignisse, Persönlichkeiten oder Scenerien knüpft sich diese Unterhaltung: denn der grosse Meister versteht es wie kein anderer, aus dem frischen Leben selbst zu schöpfen, und fern ist er der blassen Theorie. Dramatisch ist die Entwicklung des Ganzen; wunderbar treffend sind die Personen ihrem Charakter nach geschildert, wie sie leibten und lebten. Es sind keine byzantinischen Schulmeister, sondern Männer, wie sie ein reiches und vielbewegtes Leben entwickelt hat. Ihre wissenschaftlichen Gespräche würzen sie mit schönen poetischen Erzählungen (μῦθοι), und oft nehmen sie Bezug auf die grossen Dichter, denen der damalige Gebildete verdankte, was er war. — Und was ist nun aus diesen schönen Bildern geworden? Eine Sammlung verblasster Dogmen, in katechetischer Form! Jeder Dialog soll seinen bestimmten dogmatischen Zweck haben, dem zu Liebe alle Nebentheile eingefügt sind; etwa wie jedes Hauptstück des lutherischen Katechismus eine einzelne dogmatische Wahrheit klar machen soll. Aber diese moderne Manie rächt sich bitter und in mehr als einer Beziehung. Da die gesuchte dogmatische und rhetorische Einheit vielen Dialogen fehlt, so gibt fast jeder Erklärer einen anderen Hauptinhalt an, und keiner gelangt zum Ziele. Man will nicht einsehen, dass man den Plato zu einem Stümper macht, denn ein solcher bleibt er, wo er das nicht hat, was man voraussetzt; es hinkt an allen Ecken und Enden. Hier überwuchert das Beiwerk den vorausgesetzten Inhalt vollständig; dort sind die Theile unrichtig geordnet oder schlecht entwickelt u. s. w. In anderen Fällen geht man aber weiter, indem der Schuhmacher Plato, da er hier durchaus nicht nach dem ihm verfertigten Leisten gearbeitet hat, einfach hinausgeworfen wird.

Der Dialog ist unecht; oder: unreifes Jugendproduct u. s. w. — Und so ist denn einer der grössten Geister des Alterthums für Viele so gut wie verloren!

So lerne man doch endlich die alte Zeit aus der alten Zeit kennen, werfe den byzantinischen Plunder an die Seite und halte sich an die grossen Werke, die uns geblieben sind, selbst!

Pindar also ist ein unverständliches Räthsel, bis man seine Plastik nicht begriffen hat. Aus den Rednern, Geschichtschreibern, Philosophen und technischen Schriftstellern hat man zu erkennen, wie weit der bildliche Ausdruck etwa in die gewöhnliche Sprache eingedrungen war, und ebenso, wie weit eine Entwicklung der gewöhnlichen Ausdrücke aus alten Bildern anzunehmen ist. Man suche eine bestimmte Gesetzlichkeit innerhalb der einzelnen Kategorien zu erkennen: denn barocke Laune herrscht nun einmal nicht in einer Sprache, die sich ohne fremdes Beiwerk innerhalb einer abgeschlossenen Nationalität entwickelt hat. Man schreite fort zu den bewusst plastischen Ausdrücken der Dichter, zunächst der volksthümlichsten, epischen. Man ermesse, in welchem Grade die angewandten Bilder den Gegenstand der lebendigen Vorstellung uns nähern. Man gehe über zu den Gleichnissen eines Homer, Aeschylus und Sophokles. Jetzt erst trete man an Pindar hinan, und man wird einen ganz neuen Dichter in ihm finden: lebensvoll, ergreifend, mit Farben malend, die nicht schmücken, sondern darstellen. Man wird sich in eine neue Welt versetzt glauben, zuweilen fast in eine Traumwelt. Da entwickelt sich, in regelrechter Metamorphose, ein Bild aus dem anderen, bald unmittelbar, wie wenn ein Schmetterling der farbigen Puppenhülle entschlüpft; bald allmälig und fast unbemerkbar, wie wenn die Knospe in die Blüte, die Blüte in die Frucht übergeht.

Denn wie der Rhythmus den Dichter zu höherem Gedankenschwunge fortreisst, so auch das Bild, das einmal in den Vordergrund gestellt, sogleich eine neue Scenerie einleitet. Diese beiden Momente also muss man kennen, ehe man überhaupt ein Urtheil über den Dichter zu gewinnen hoffen darf. Und wäre die Tropologie zu einer ähnlichen Wissenschaft ausgebildet worden, wie etwa die Grammatik: wahrlich, man würde nicht mehr so verkehrte und oft wegwerfende Urtheile über den grossen thebanischen Dichter zu hören bekommen. Eben so wenig wie er jetzt als ein solcher

erscheint, der, nach Horaz *numeris fertur lege solutis*, eben so wenig würde man von schrankenlosen Licenzen in seiner Darstellungsart ferner zu sprechen wagen.

Freilich schon ein erster Entwurf jener wissenschaftlichen Tropologie, wie ich ihn seit lange vorbereite, ist eine Arbeit, welche die höchste Begeisterung, die zäheste Ausdauer, und sogar einiges Urtheil erfordert, wie weder die Aufstellung rhetorischer Schablonen, noch die Besprechung der Phrasen byzantinischer Grammatiker es erfordern.

§ 29. Der Verfall der classischen Kunst.

1. In den Aristophanischen Texten am Schluss der Compositionslehre hatte ich aus zweien Gründen die merkwürdige Parodie in den Thesmophoriazusen, Vers 101—129, nicht behandelt. In der wohl jedem zugänglichen Ausgabe des Aristophanes von Th. Bergk sind nämlich — ein selten vorkommender Fall — die Verse sämmtlich richtig abgetheilt, und zugleich der Text in einer Weise constituirt, dass man damit zufrieden sein kann. Zweitens aber glaubte ich keine Mittel in Händen zu haben, das eigentliche Wesen der Parodie zu bestimmen. Denn wo uns das Vorbild ganz oder auch nur zum grösseren Theile erhalten ist, da lässt auch leicht sich ein Urtheil über eine Parodie zu demselben gewinnen. Auch wo ein Dichter aus verschiedenen Schöpfungen in seiner Eigenart bekannt ist, lässt sich selbst da eine klare Erkenntniss erreichen, wo eine Parodie über solche den anderen gleichgeartete Schöpfungen vorliegt, die uns verloren sind. Wie aber, wenn von einem Dichter auch nicht eine einzige Composition, ja nicht einmal grössere Bruchstücke vorliegen, zu einem Urtheil über Parodien auf denselben gelangen? Die Sache schien mir so trostlos zu sein, dass ich selbst auf einen Versuch verzichtete und desshalb auch in § 40 der Compositionslehre die betreffende Partie aus Aristophanes nicht berücksichtigte.

Doch eins unserer heutigen Schlagwörter, das *dies diem docet*,

sollte in diesem Falle zur Wahrheit werden. Einer Anregung von Herrn Professor G. Rettig, dem ich manche Belehrung über Agathon verdanke, Folge leistend, versuchte ich verflossenen Winter einmal, wie weit sich Licht gewinnen liess. Und siehe da: was ich schon aus Euripides vermuthet haben sollte, lag hier klar zu Tage; es entrollte sich ohne Schwierigkeit, wie von selbst, ein Bild der Agathonischen Manier, wie es treffender kaum aus einer erhaltenen Tragödie desselben zu gewinnen wäre. Aristophanes selbst zeigte sich wie immer als der geniale Künstler, der mit wenigen, aber farbigen Zügen ein Bild, wie er es beabsichtigt, zu zeichnen versteht, wirkungsvoll, voll übersprudelnder Laune, überall das Rechte treffend, wenn auch die Farben etwas zu grell auftragend.

Wir lernen zuerst die Parodie und ihr rhythmisches Schema kennen. Der Dichter Agathon wird in derselben von dem Chor der Thesmophoriazusen verspottet wegen seiner affectirten Manier, die der letztere nachäfft.

2. Diese Stelle lautet, Vers 101—129:

α'. ΑΓ. Ἱερὰν Χθονίαις δεξάμεναι
λαμπάδα κοῦραι ξὺν ἐλευθέρᾳ
πατρίδι χορεύσασθε βοάν.

ΧΟ. Τίνι δαιμόνων ὁ κῶμος,
λέγε νυν· εὐπίστως δὲ τοὐμὸν
δαίμονας ἔχει σεβίσαι.

β'. ΑΓ. Ἄγε νυν, ὅπλιζε, Μοῦσα;
χρυσέων ῥύτορα τόξων
Φοῖβον, ὃς ἱδρύσατο χώρας
γύαλα Σιμουντίδι γᾷ.

ΧΟ. Χαῖρε καλλίσταις ἀοιδαῖς,
Φοῖβ', ἐν εὐμούσοισι τιμαῖς
γέρας ἱερὸν προφέρων.

γ'. ΑΓ. Τάν τ' ἐν ὄρεσι δρυογόνοισι
κόραν ἀείσατ' Ἄρτεμιν ἀγροτέραν.

ΧΟ. Ἕπομαι κλῄζουσα σεμνὸν
γόνον ὀλβίζουσα Λατοῦς,
Ἄρτεμιν ἀπειρολεχῆ.

ΑΓ. Λατώ τε, κρούματά τ' Ἀσιάδος
ποδὶ παράρυθμ' εὔρυθμα Φρυγίων
δινεύματα Χαρίτων.

δ'. ΧΟ. Σέβομαι Λατώ τ' ἄνασσαν
κίθαρίν τε ματέρ' ὕμνων
ἄρσενι βοᾷ δοκίμῳ·

Τᾷ φῶς ἔσσυτο δαιμονίοις ὄμμασιν,
ἡμετέρας τε δι' αἰφνιδίου ὀπός.
ὧν χάριν ἄνακτ' ἄγαλλε Φοῖβον [τιμᾷ].
χαῖρ' ὄλβιε παῖ Λατοῦς.

α'. I. ΑΓ. ω ⁝ ⏑ ⏑ | ⊔ | ⏑ ⏑ | — ∧ ‖ I. 4 5 4
⏑ ⏑ | ⊔ | ⏑ ⏑ | — ⏑ | — ∧ ‖
⏑ ⁝ ⏑ ⏑ ⏑ | ⊔ | ⏑ ⏑ | — ∧]]

II. ΧΟ. ω ⁝ — ⏑ | — ⏑ | ⊔ | — ∧ ‖ II. 4 4 3 ἐπ.
⏑ ⏑ ⏑ | — > | — ⏑ | — ⏑ ‖
> ⁝ ⏑ ⏑ ⏑ | ⏑ ⏑ | — ∧]]

β'. I. ΑΓ. ⏑ ⁝ ⏑ ⏑ ⏑ | — ⏑ | ⊔ | — ∧ ‖ I. 4 4 4 3 ἐπ.
ω ⁝ ⊔ | ⏑ ⏑ | ⊔ | — ∧ ‖
⏑ ⏑ | ⊔ | ⏑ ⏑ | — ⏑ ‖
⏑ ⁝ ⏑ ⏑ ⏑ | ⏑ ⏑ | — ∧]]

II. ΧΟ. — ⏑ | — > | — ⏑ | — ⏑ ‖ II. 4 4 3 ἐπ.
— ⏑ | — > | — ⏑ | — ⏑ ‖
⏑ ⁝ ⏑ ⏑ ⏑ | ⏑ ⏑ | — ∧]]

γ'. I. ΑΓ. — ⏑ | ⏑ ⏑ ⏑ | ⏑ ⏑ ⏑ | — ⏑ ‖ I. 4 5 4 5 3 ἐπ.
⏑ ⁝ — ⏑ | — ⏑ | ⏑ ⏑ | ⏑ ⏑ | — ∧ ‖
(II. ΧΟ. ω ⁝ ⊔ | ⊔ | — ⏑ | — ⏑ ‖
ω ⁝ ⊔ | ⊔ | — ⏑ | — ⏑ ‖
> ⁝ ⏑ ⏑ ⏑ | ⏑ ⏑ | — ∧]])

ΑΓ. > ⁝ — ⏑ | ⏑ ⏑ | ⏑ ⏑ | — ∧ ‖ II. 4 4 3 ἐπ.
⏑ ⁝ ⏑ ⏑ ⏑ | ⊔ | — > | ⏑ ⏑ ⏑ | — ∧ ‖
> ⁝ — ⏑ | ⏑ ⏑ ⏑ | — ∧]]

δ'. I. XO. ω ⫶ ⏑ – | ⏑ – | – ⏑ | – ⏑ ‖ I. 4
ω ⫶ – ⏑ | – ⏑ | ⏑ – | – ∧ ‖ 4
> ⫶ ⏑ ⏑ ⏑ | – ⏑ ⏑ | – ∧ ‖ 3 ἐπ.

II. – > | – ⏑ ⏑ | – ⏑ ⏑ | ⏑ – | – ⏑ | – ∧ ‖ II. 6
– ⏑ | – ⏑ ⏑ | – ⏑ | ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ | – ∧ ‖ 5
> ⫶ ⏑ ⏑ ⏑ | – ⏑ | – ⏑ | – > | ⏑ – | – ∧ ‖ 6
> ⫶ ⏑ ⏑ ⏑ | – > | – ∧ ‖ 3 ἐπ.

3. Wir haben hier wieder die Agathonischen „Ameisensteige" vor uns, über welche Comp. S. CCCXXVIII in einer Anmerkung zu Thesm. IX gesprochen wurde. Die musikalische Idee des Ganzen ist eine ausgezeichnete.

Agathon setzt mit kunstvollen Weisen in α' ein; die Pentapodie, in den meisten Formen ein sehr unruhiges Metrum, scheint er besonders zu lieben. Darauf der Chor gleichsam: „Ei, ei, Agathon, wo willst du hinaus mit deinen fürchterlichen springenden Reihen und einer so halsbrechenden Pentapodie? Bleib doch hübsch bei deinen beliebten Tetrapodien: zuerst ein guter Anlauf mit einer fallenden, dann hübsch ruhig mit einer voll auslautenden abgeschlossen und dahinterher noch solch kleine niedliche Tripodie, die wie ein Hündchen dem Herrn folgt. Bester! kennst du denn gar nicht mehr deine alte Weise?"

Siehe da, der Mann ist gefangen, er macht es, wie man's gewünscht hat (in β'); aber μὰ τὸν κύνα, ich habe hier mit lauter hochstehenden Gottheiten zu thun: etwas kraftvoller muss es doch werden; — das ist der zweite Vers in β', ω ⫶ ⏑ – | – ⏑ ⏑ | ⏑ – | – ∧ ‖. Drauf der Chor: „Ei, du gehst ja wieder aus dem Geleise! Hübsch ruhig: mit zwei ganz gemüthlichen Tetrapodien und wieder solch' niedlichen Tripodien lässt sich auch was erreichen. Bleib' dir doch selbst treu: der hohe Kothurn geziemt dir nicht." — Diese Tripodie, die nun immer wieder auftritt, ist dem Euripideischen „ληκύθιον ἀπώλεσεν", über die wir § 17, 11 gesprochen haben, vollkommen analog.

γ'. Wiederum folgt Agathon dem gegebenen Winke; wird er doch erinnert an seine ganz gewöhnliche beliebte Methode. Aber, hier hat er's nun einmal mit lauter Gottheiten zu thun: so geht's dann doch unwiderruflich in die höheren Regionen hinauf. Da wird's dem Chor zu bunt; er zeigt, dass die Tetrapodie ganz das-

selbe leisten könne, gehörig verstärkt, wie die Pentapodie, und unterbricht so den Dichter. Der aber lässt sich nicht ausser Fassung bringen; sowie das unerlässliche λῆκύθιον des Chors absolvirt ist, donnert er wieder los, seine herrliche Periode zu vollenden — die aber schliesslich doch in das λῆκύθιον zurückfällt.

δ'. Aber der Chor will Recht behalten: ein neues Agathonisches Periödchen der bekannten Art eröffnet den Reigen; dann aber folgt als Contrast eine Periode aus längeren, kraftvollen Sätzen — und unmittelbar auf eine wuchtige Hexapodie folgt wieder ganz sinnlos das Agathonische λῆκύθιον!

Ich dächte, dass man eine klare Erkenntniss der Agathonischen Manier erlangt, wenn man die vorliegende Parodie mit Thesm. IX in der Compositionslehre vergleicht. Dass das keine classische Kunst ist, in dem Sinne, wie wir das Wort classisch fassen, liegt auf der Hand. Es sind Formen ohne innewohnende Bedeutung; schwächliches Spatzengezwitscher in Vergleich mit der männlichen und edlen Kunst eines Aeschylus, der den reinsten Gegensatz zu den späteren Tragikern bildet. Dies näher auseinandersetzen hiesse dem, der die früheren Abschnitte dieses und der vorhergehenden Bände studirt hat, überhaupt gar kein Urtheil zutrauen. Wir sind bei derjenigen Entwicklungsstufe der Kunst angelangt, wo sie, ihres wahren Werthes entkleidet, höchstens noch historischen Werth in ihren Erzeugnissen hat. Diese Entwicklung weiter zu verfolgen, würde Aufgabe eines Werkes sein, welches in dem Grade sich die Erforschung des Alexandrinismus und seiner Vorstufen zum Ziele setzte, wie wir die echte classische Zeit der Griechen als Gegenstand der Forschung und Darstellung gewählt haben.

Anhang.

Ag. V und Soph. El. II Ep.

in antiken Rhythmen

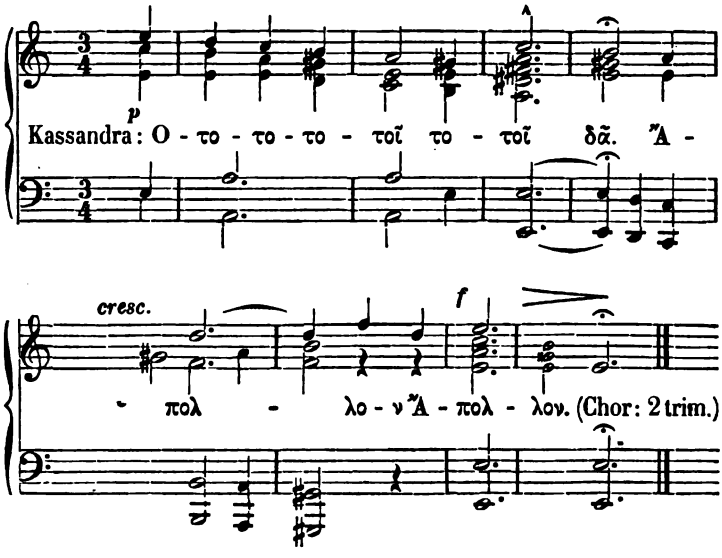
componirt von

Adolf Möller.

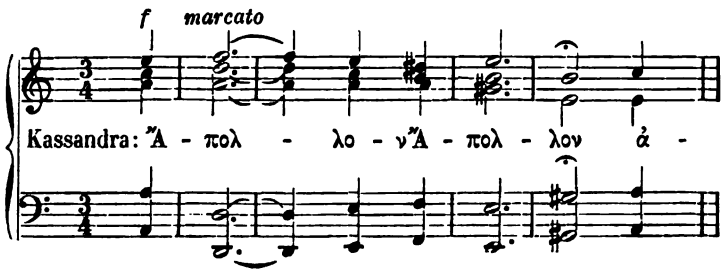
Der erste Wechselgesang

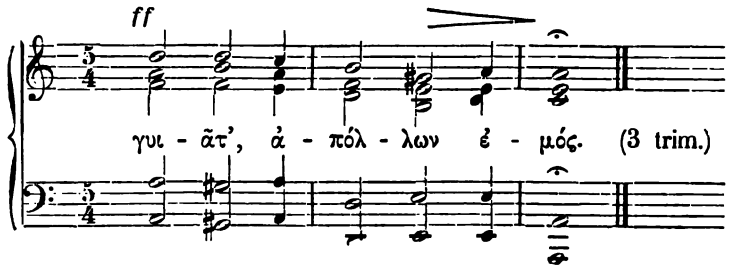
(zwischen Kassandra und dem Chor) aus dem Agamemnon
(Vers 1072—1177).

Str. α'. *Lento.*

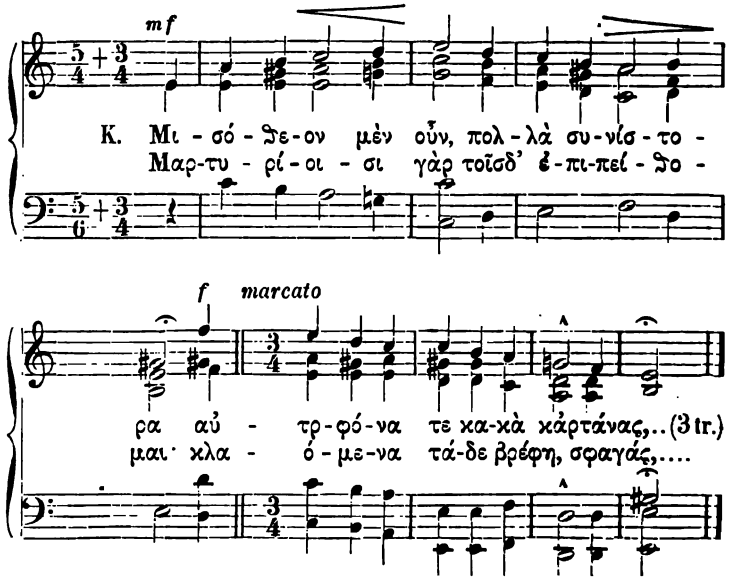


Str. β'. *Lento.*

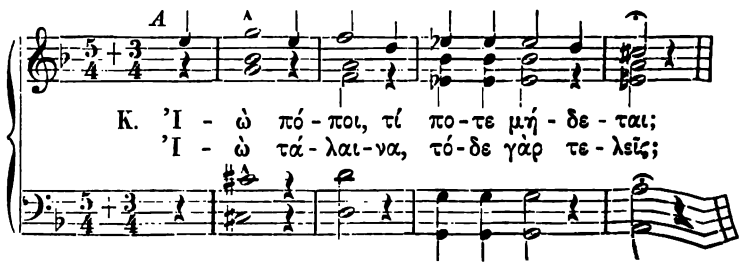


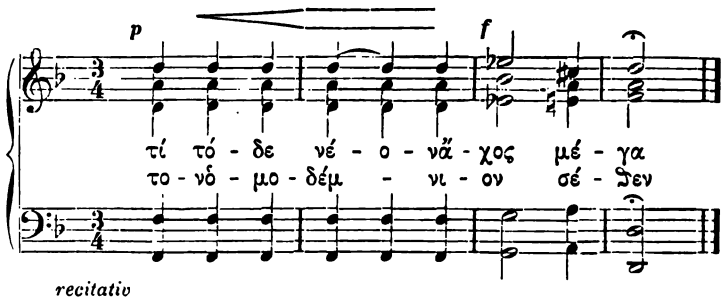


Str. γ'. *Andante.*



Str. δ'. *Andante risoluto.*

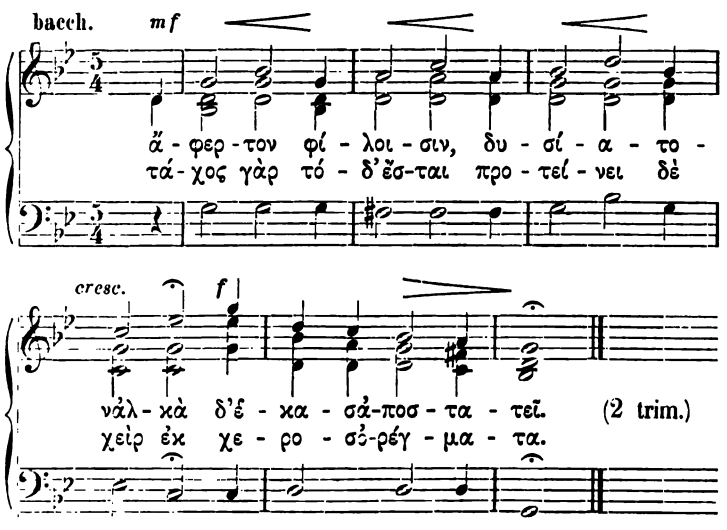




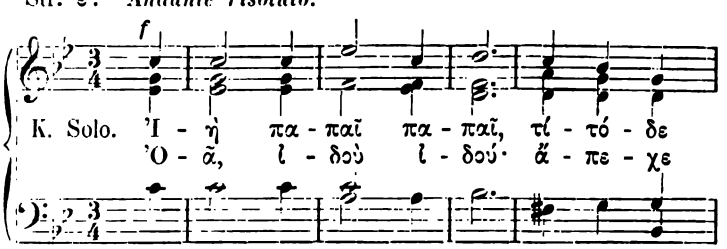
recitativ

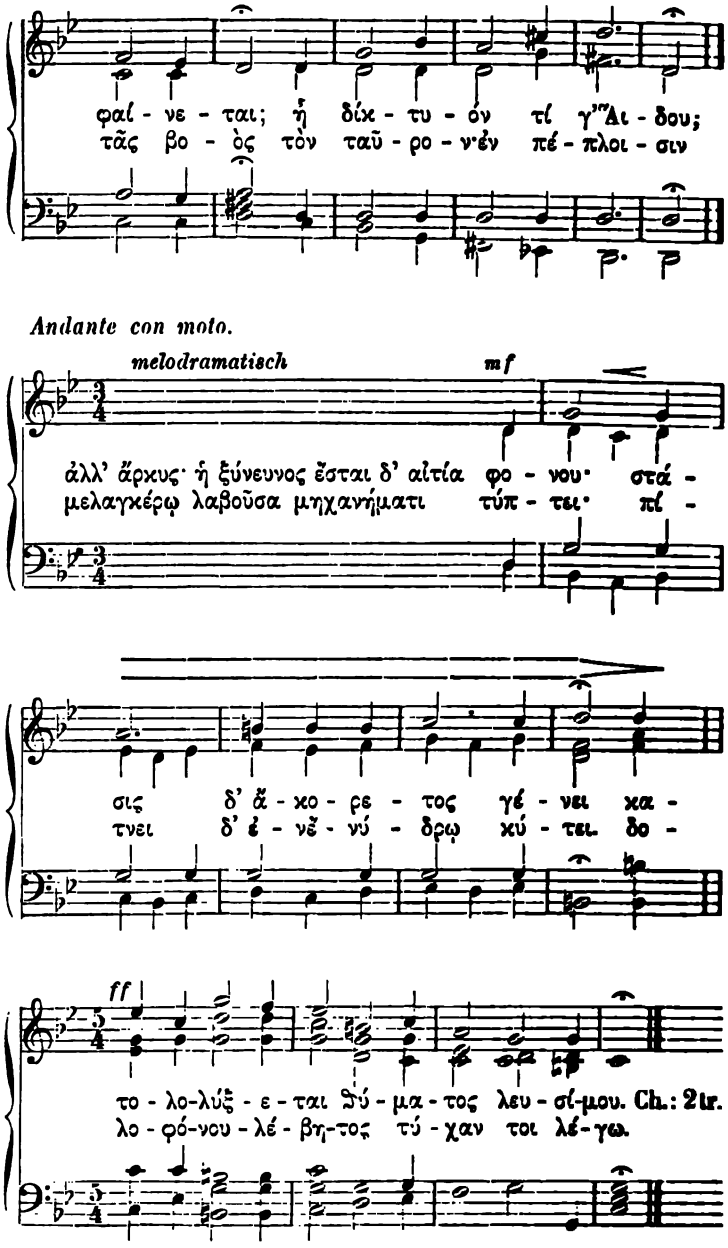
μέγ' ἐν δόμοισι τοῖσδε μήδεται κακόν
λουτροῖσι φαιδρύνασα - πῶς φράσω τέλος

Andante marcato.

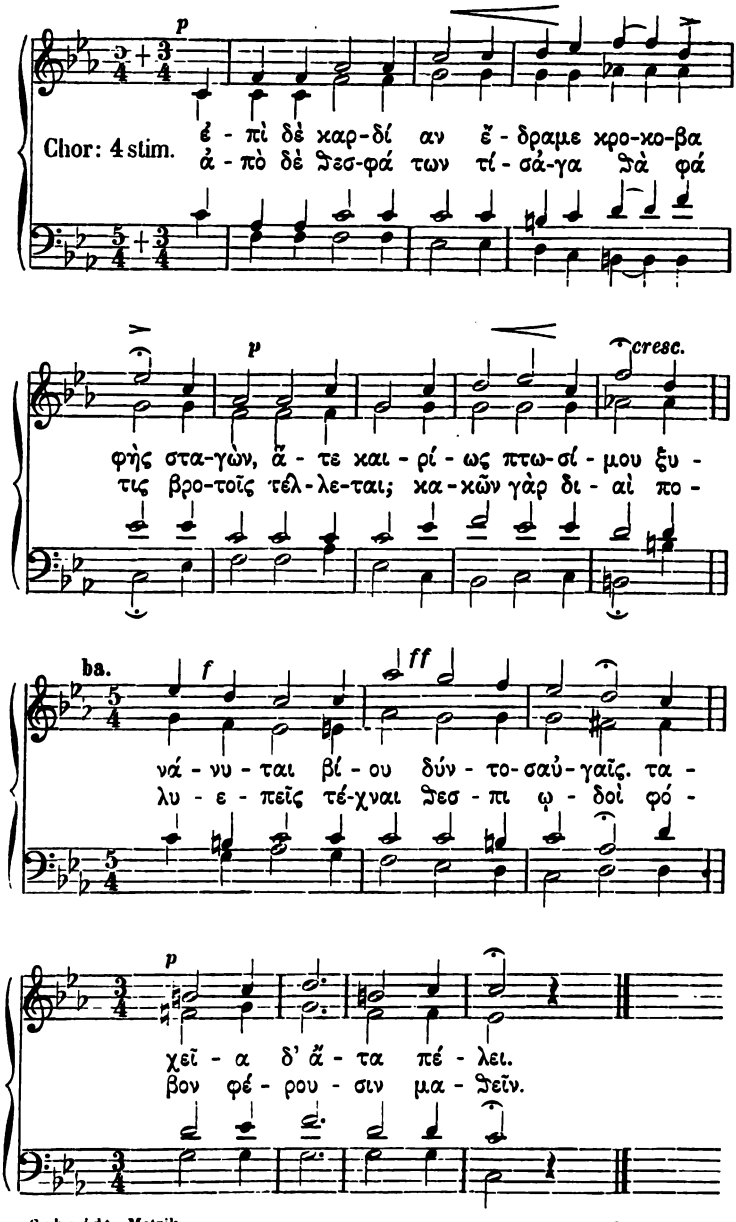


Str. ε'. *Andante risoluto.*

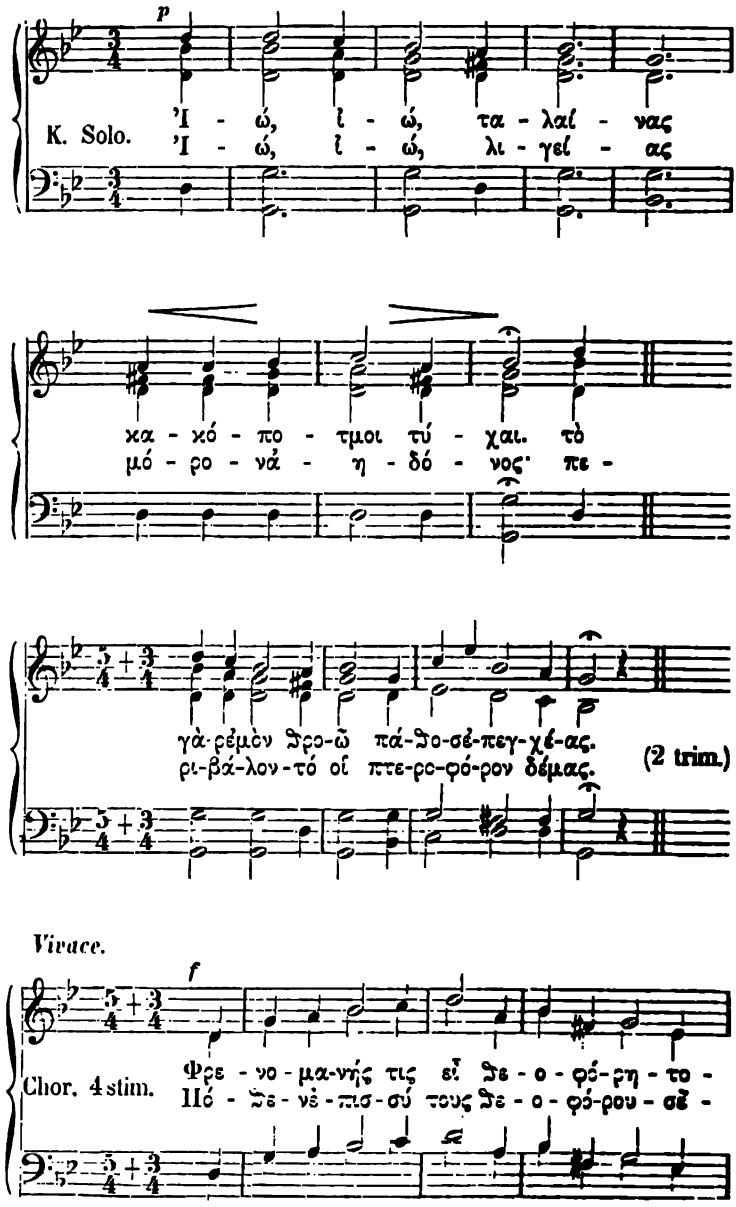



φαί - νε - ται; ἦ δίκ - τυ - όν τί γ'Ἄι - δου;
τᾶς βο - ὸς τὸν ταῦ - ρο - ν·ἐν πέ - πλοι - σιν
Andante con moto.
melodramatisch
mf
ἀλλ' ἄρκυς· ἡ ξύνευνος ἔσται δ' αἰτία φο - νου· στά -
μελαγκέρῳ λαβοῦσα μηχανήματι τύπ - τει· πί -
σις δ' ἄ - κο - ρε - τος γέ - νει κα -
τνει δ' ἐ - νὲ - νύ - δρῳ κύ - τει. δο -
ff
το - λο-λύξ - ε - ται Δύ - μα - τος λευ - σί-μου. Ch.: 2tr.
λο - φό-νου - λέ - βη-τος τύ - χαν τοι λέ-γω.

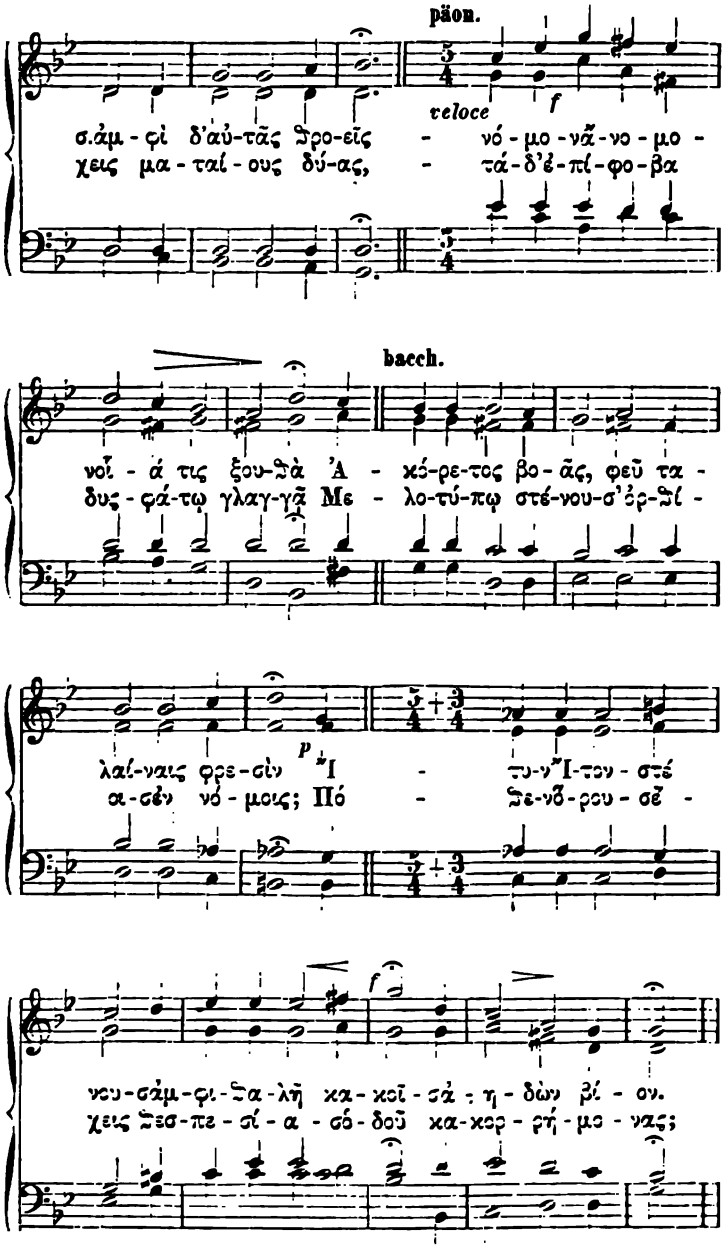
Andante.


Chor: 4 stim.
ἐ - πὶ δὲ καρ-δί αν ἔ - δραμε κρο-κο-βα
ἀ - πὸ δὲ θεσ-φά των τί - σά-γα θὰ φά
φὴς στα-γὼν, ἄ - τε και - ρί - ως πτω-σί - μου ξυ -
τις βρο-τοῖς τέλ-λε-ται; κα-κῶν γὰρ δι - αὶ πο -
νά - νυ - ται βί - ου δύν - το-σαὺ-γαῖς. τα -
λυ - ε - πεῖς τέ-χναι θεσ - πι ῳ - δοὶ φό -
χεῖ - α δ' ἄ - τα πέ - λει.
βον φέ - ρου - σιν μα - θεῖν.

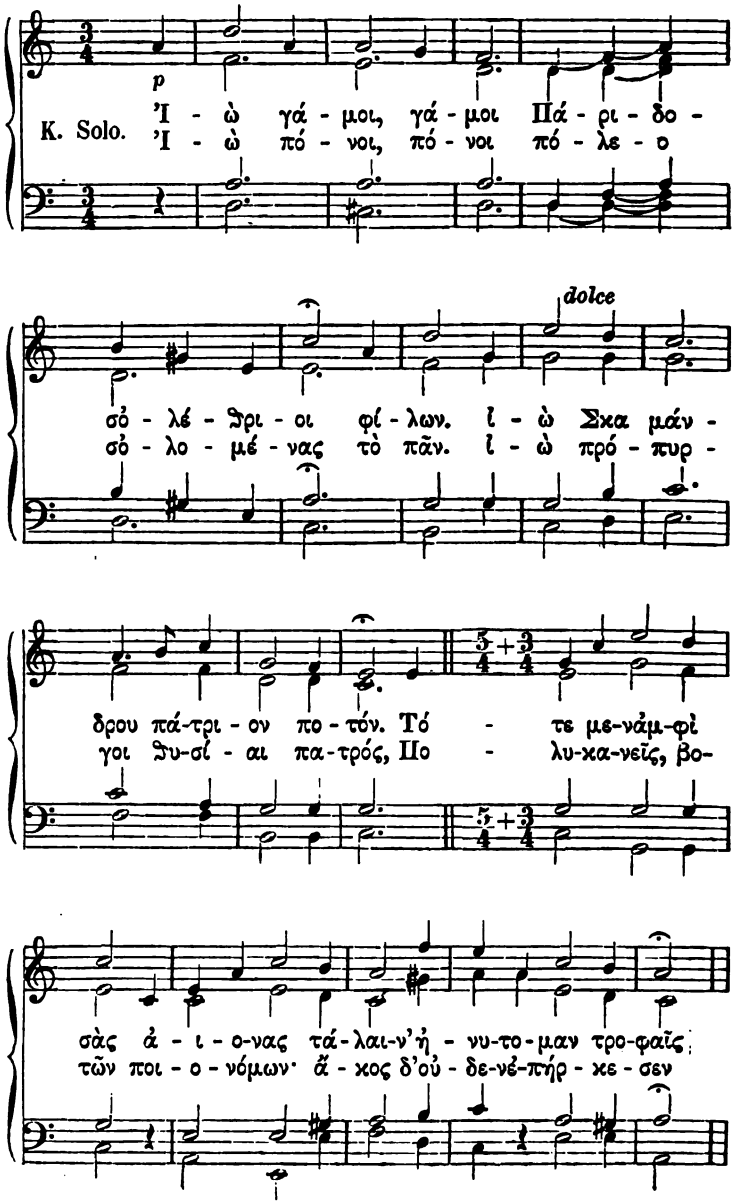
Str. ς'. *Larghetto.*



Vivace.


päon.
veloce
f
σ.ἀμ - φὶ δ'αὐ-τᾶς Ϡρο-εῖς - νό - μο - νᾶ - νο - μο -
χεις μα - ταί - ους δύ-ας, - τά - δ'ἐ - πί - φο - βα
bacch.
νοΐ - ά τις ξου-Ϡὰ Ἀ - κό-ρε-τος βο - ᾶς, φεῦ τα -
δυς - φά-τῳ γλαγ-γᾷ Με - λο-τύ-πῳ στέ-νου-σ'ὄρ-Ϡί -
p
λαί-ναις ῥρε-σὶν Ἰ - τυ-ν'Ἴ-τυν - στέ
α-σέν νό - μοις; Πό - Ϡε-νθ̃ - ρου - σε̃ -
f
νου-σάμ-φι-Ϡα-λῆ κα-κοῖ - σά : η - δὼν βί - ον.
χεις Ϡεσ-πε - σί - α - σό - δοῦ κα-κορ - ρή - μο - νας;

Str. ζ. *Andantino.*

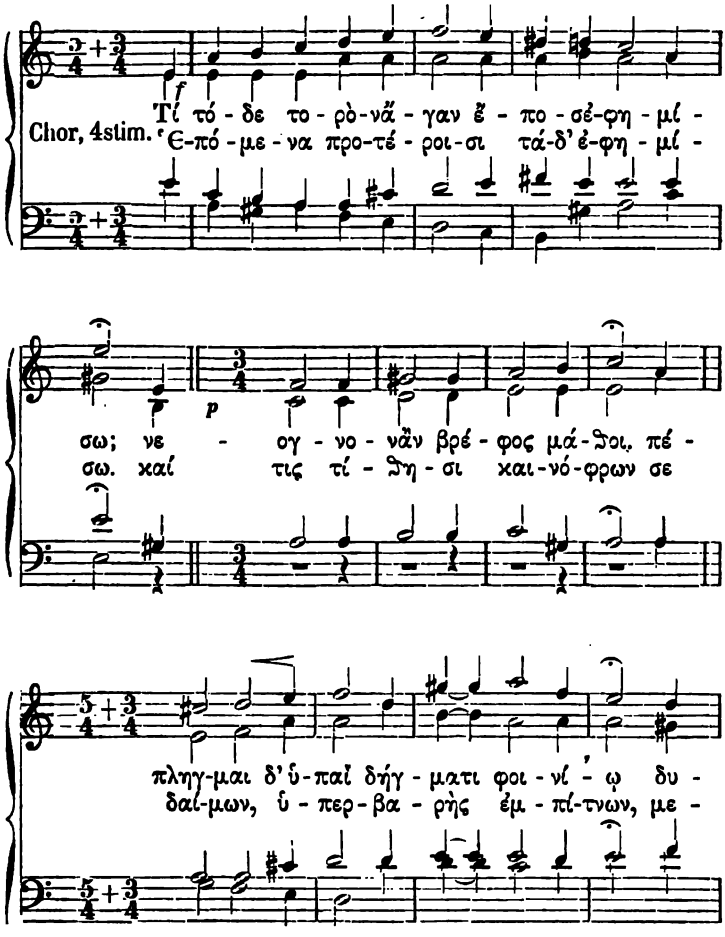


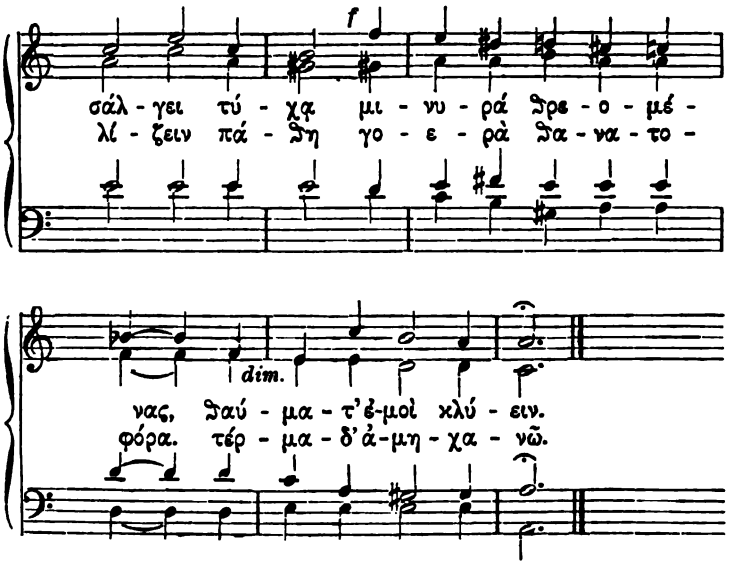
Melodramatisch.

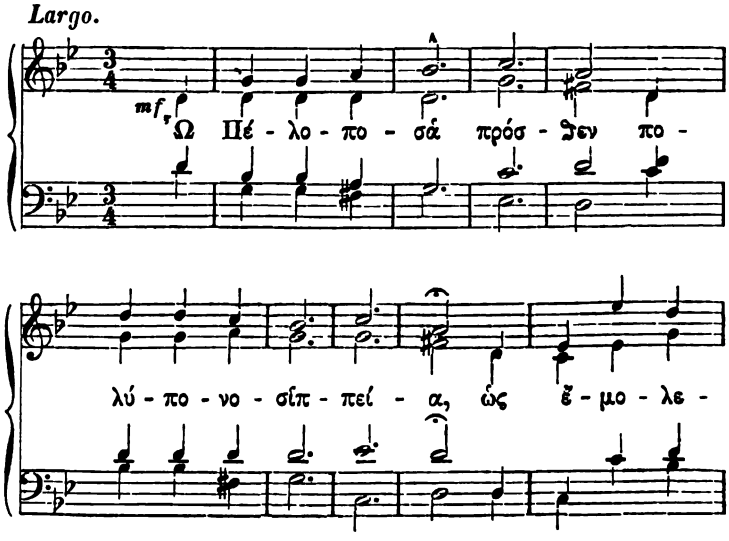
τῦν δ' ἀμφὶ Κώκυτόν τε κ Ἀχερουσίους ὄχθους ἔοικα θεσπιῳδήσειν τάχα.

τὸ μὴ πόλιν μὲν ὥσπερ νῦν ἔχει παθεῖν. ἐγὼ δὲ θερμὸν ῥοῦν τάχ' ἐν πέδῳ βάλω.

Andante marcato.





Die Epodos des ersten Chorgesanges,

Soph. El. 504—515.